JMAGO

ZEITSCHRIFT FÜR ANWENDUNG DER PSYCHOANALYSE AUF DIE GEISTESWISSENSCHAFTEN

HERAUSGEGEBEN VON

PROF. DR. SIGM. FREUD

REDIGIERT VON

DR. OTTO RANK u. DR. HANNS SACHS

V. JAHRGANG / 1919

HEFT 4

1919

INTERNATIONALER PSYCHOANALYTISCHER VERLAG

GES. M. B. H.

LEIPZIG UND WIEN I., GRÜNANGERGASSE 3–5

IMAGO

ZEITSCHRIFT FÜR ANWENDUNG DER PSYCHOANALYSE AUF DIE GEISTESWISSENSCHAFTEN

wird mit dem V. Jahrgang vom »Internationalen Psychoanalytischen Verlag Ges. m. b. H.«, dessen Sitz in Wien I., Grünangergasse 3–5 ist, übernommen. Die bisherige Verlagsfirma Hugo Heller & Cie., Wien I., Bauernmarkt 3, die sich um den Bestand der beiden psychoanalytischen Zeitschriften, namentlich in der schwierigen Kriegszeit, ein anerkennenswertes Verdienst erworben hat, behält zunächst auch weiterhin die Auslieferung der im »Internationalen Psychoanalytischen Verlag, Ges. m. b. H.« erscheinenden Zeitschriften an den inländischen Buchhandel. Für Deutschland liefert das Kommissionsgeschäft F. Volckmar in Leipzig aus, dem vorläufig auch die Auslieferung für das neutrale Ausland übertragen ist.

»IMAGO« erscheint viermal jährlich im Gesamtumfang von mindestens 24 Druckbogen zum Jahrespreis von *K* 40.– = M. 25.– ebenso wie die »Internationale Zeitschrift für ärztliche Psychoanalyse«. Beide Zeitschriften erhalten die Mitglieder der »Internationalen Psychoanalytischen Vereinigung« zusammen zum ermäßigten Gesamtjahrespreis von *K* 75.– = M. 50.– bei direktem Bezug durch die Vereinigung.

Der vorläufige Mindestumfang von 24 Druckbogen für jede der beiden psychoanalytischen Zeitschriften soll nach Möglichkeit im Laufe der nächsten Zeit bis zu 32 Druckbogen gesteigert werden, ohne daß damit eine Erhöhung des Abonnementspreises verbunden wäre.

Alle für Redaktion und Verlag von »Imago« bestimmten Zuschriften und Sendungen sind an Dr. OTTO RANK, Wien I., Grünangergasse 3–5 zu richten.

Alle Manuskripte sind vollkommen druckfertig einzusenden.

Sämtliche Beiträge werden mit dem einheitlichen Satz von *K* 100.– pro Druckbogen honoriert.

Von den »Originalarbeiten« und »Mitteilungen« erhalten die Mitarbeiter je 25 Separatabzüge gratis geliefert.

INHALT DES VIERTEN HEFTES:

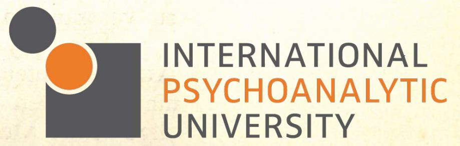
IMAGO

ZEITSCHRIFT FÜR ANWENDUNG DER PSYCHO-ANALYSE AUF DIE GEISTESWISSENSCHAFTEN

HERAUSGEGEBEN VON PROF. DR. SIGM. FREUD

SCHRIFTLEITUNG:

V. 4. DR. OTTO RANK / DR. HANNS SACHS 1919



»Der Sturm.«

Von Dr. HANNS SACHS ‹Wien›.

I. Einleitung.

Den Menschen fehlt es an einem Mittel der Verständigung. Die Sprache reicht wohl aus, um uns gegenseitig unsere Wünsche und Bedürfnisse mitzuteilen, nicht aber auch die Zustände, in denen jene wurzeln; wir müssen uns daher meist damit begnügen, uns die fremde Seele nach dem Muster unserer eigenen vorzustellen, froh genug, wenn sich uns nur hie und da ein Zipfel des Vorhangs lüftet, den unsere Eigenart über alles Seelische außer uns breitet. Sich selbst in eine fremde Seele umzuformen, so daß man nicht nur Sehnsucht und Sorge des Tages, nein, auch die im Dämmerlicht des Geistigen verschwebenden Phantasien bis in den Traum hinein zu erkennen und vorauszuahnen vermag, dann aber diesen Zustand der Einfühlung so festzuhalten, daß andere folgen und das Wunder mit wachen Augen schauen können — das ist ohne Zweifel das größte Befreiungswerk an der Menschheit.

Diese Psychagogie ist es, der von Anbeginn die Dichter nachstreben und die nur ein Einziger gemeistert hat.

Die Menschen Shakespeares sprechen nicht aus ihrer Situation heraus, in die sich der Dichter versetzt hat, sondern aus dem eigenen Ich, und in so tiefstmenschlicher Wahrheit, daß zwar lauter einzigartige, nie wiederkehrende Persönlichkeiten vor uns zu stehen scheinen aber doch die Worte seiner Helden und Lumpen, Königinnen und Dirnen noch heute von allen Menschenlippen klingen.

Wer so fürstlich über allen andern Geistern thront, der wird es lieben, seinen Glanz zu verhüllen, um unerkannt, wie Harun al Raschid durch die Gassen Bagdads, durch das Leben zu ziehen. War es nun Absicht oder ein dienender Zufall, jedenfalls ist es

Shakespeare vollkommen geglückt, das Inkognito seiner Seele zu wahren.

Nicht daß wir so wenig von ihm wüßten. Von dem Misthaufen vor der Türe, für den sein Vater Strafe zahlen mußte, bis zu der halberzwungenen Ehe mit dem geschwängerten Bauernmädchen, und später dann, nach errungenem Ansehen und Wohlstand, von Kontrakten, Klagen und Prozessen wissen wir genug. Aber von dem, was sein Inneres bewegt hat, von seinen Leidenschaften und Entsagungen kennen wir nicht einmal das äußerliche Kleid der Anlässe und Umstände. Zahllose Kommentatoren haben versucht, das, was ihnen die geschichtliche Forschung versagte, aus seinen Werken herauszulesen. Aber eben seine Größe, die Fähigkeit sich in jede Persönlichkeit, die seine Kunst beschworen hatte, zu verwandeln, hat alle diese Bemühungen vereitelt.

Die Psychoanalyse darf sich dieser Aufgabe mit besserer Aussicht unterziehen. Die Quelle jenes unendlichen Reichtums, jener nimmermüden Wandlungsfähigkeit ist das Unbewußte, das, als das allgemeinst Menschliche, die Möglichkeit in sich schließt, jede Wesensart anzunehmen. Die Psychoanalyse aber steht der Pythia vergleichbar weissagend an der Stelle, wo aus den dunkeln, unzugänglichen Klüften des Unbewußten die Dämpfe an die Oberfläche steigen. Sie allein vermag von den Vorgängen, in denen sich Unbewußtes zu Gestalten formt, etwas zu verkünden.

Im folgenden wurde von der neuen Möglichkeit nur bescheidener Gebrauch gemacht, um einen einzelnen Zug aus Shakespeares Seelenleben in seinen Altersjahren zu erfassen. Die Analyse liebt es, rückwärts zu schreiten, und so scheint es nicht ungerechtfertigt, bei seiner letzten Liebe zu beginnen.

II. Entstehungszeit und Anlaß.

Ein Einzeldruck des »Tempest« vor der großen Gesamtausgabe von 1623 ist nicht erschienen, der Anhaltspunkt, den diese »Quartos« zur Bestimmung des spätesten Termins der Entstehung vieler Shakespearescher Werke bieten, fehlt also hier. Im »Folio« hat der »Tempest« die allererste Stelle. Da die Werke im »Folio« bestimmt nicht in chronologischer Anordnung stehen, läßt sich daraus nicht viel schließen. Immerhin liegt die Annahme nahe, daß die Herausgeber des Folio, als sie daran gingen, die Dramen zu sammeln, unwillkürlich zunächst nach dem letzten Werke griffen und ihm den Vorrang einräumten. Vielleicht hatten sie sogar ursprünglich die Absicht, chronologisch in der umgekehrten Reihe der Entstehung fortzuschreiten und gaben dann im Verlauf der Arbeit diese Absicht auf, sei es, weil auch bei ihnen die Chronologie der früheren Werke nicht mehr feststand, sei es, weil sie sich später für ein anderes Einteilungsprinzip — in Comedies, Histories und

Tragedies — entschieden, das mit dem chronologischen in Widerspruch stand. Derlei Vermutungen, die an und für sich bedeutungslos wären, erhalten ein gewisses Gewicht, wenn sich aus anderen Beweisquellen hinsichtlich der Entstehungszeit dasselbe Resultat ergibt; tatsächlich deuten auch alle anderen inneren und äußeren Kennzeichen darauf hin, daß der »Sturm« das letzte Werk Shakespeares ist — wenn man Heinrich VIII., der gewiß nur zum kleineren Teil von Shakespeare stammt, aus dem Spiel läßt.

Man hat über das Nachzählen der Reimzeilen, der betonten Endsilben und der regelmäßigen oder unregelmäßigen Silbenzahl der Verse oft gespottet und gemeint, daß derlei Nebensächlichkeiten nie die Zugehörigkeit eines Werkes zu einer bestimmten Epoche, ja überhaupt keine verläßliche Gruppierung erweisbar machen würden. Höhnisch wurde gefragt, ob man denn wirklich glaube, Shakespeare habe sich gesagt: »Halt, in diesem Werk darf ich keinen weiteren Reim mehr anbringen, es würde sonst die für meine jetzige Epoche gehörige Anzahl übersteigen!« Dieser Spott ist billig und der Zweifel ganz unberechtigt. Hinter diesen scheinbaren Nebensächlichkeiten stecken nämlich sehr wichtige Tatsachen, wie die Befreiung des Dichters von der lästigen Fessel, die den Gedanken an dem Versbau festschmiedet, und der Verzicht auf den äußerlichen Aufputz des Reimes. Daß sich diese Entwicklungsfortschritte im einzelnen und Kleinsten offenbaren, darin liegt, neben dem Vorteil der Meß- und Zählbarkeit, gerade die größte Verläßlichkeit der Methode; in dem scheinbar Zufälligen steckt die sicherste Gesetzmäßigkeit und das Kleinste und Nebensächlichste bewahrt ihre Spuren am getreuesten. Die Psychoanalyse hat es unwiderleglich festgestellt, daß eben jene kleinen Details, die bei der Ausführung einer Tätigkeit mitunterlaufen, aber sich der bewußten Aufmerksamkeit ganz oder zum Teil entziehen, daß gerade diese »Symptomhandlungen« durch die jedesmalige im Seelenleben herrschende Konstellation aufs genaueste determiniert sind. So hat das freiere Formgefühl, das erstarkte Ausdrucksbedürfnis den Vers determiniert, auch in Einzelheiten der Silbenzählung, die dem Dichter gar nicht zum Bewußtsein gekommen sein müssen.

Die Nachzählungen sind von verschiedenen Forschern nach verschiedenen Gesichtspunkten angestellt worden. Wenn trotzdem die Resultate fast vollständig übereinstimmen, so verdienen sie schon deshalb die größte Beachtung.

Charles Bathurst teilte die Dramen nach der Versifikation in vier Klassen und reihte den »Tempest« in die vierte, späteste Klasse. Dr. W. A. Hertzberg untersuchte bei siebzehn Schauspielen das Verhältnis der elfsilbigen zu den regelmäßigen Versen und erhielt den kleinsten Prozentsatz bei »Loves Labours Lost« mit vier Prozent, den größten bei »Winters-Tale«, »Cymbeline« und »Tempest«, nämlich bei dem ersten 31·09 Prozent, bei den beiden anderen 32 Prozent. F. G. Fleay zählte die gereimten Versreden und fand

sie am wenigsten zahlreich bei »Winters-Tale«, wo ihre Anzahl zwei und bei »Tempest«, wo sie Null beträgt (natürlich ohne die Lieder und Maskenspiele), während sich z. B. in »Coriolan« sowie bei »Anthony und Cleopatra« 42 Reimpaare finden. Am meisten Rücksicht auf die Entwicklung zur Freiheit von der Einengung des Gedankens durch den Vers nahm Prof. Ingram. Er prüfte Vers für Vers, die Zahl der weak endings, d. h. jener Endworte, die keinen Abschluß des Sinnes enthalten, sondern auf das erste Wort des nächsten Verses gebieterisch hinweisen, wie z. B. eine Präposition, auf die zu Beginn des nächsten Verses das dazugehörige Hauptwort folgt. Diese Überspringung des Versendes war vor Shakespeare unbekannt und auch er hat sie sich erst nach und nach angeeignet. Prof. Ingram gewann so eine Liste, bei welcher »Loves Labour Lost« (mit den wenigsten weak endings) Nr. 1 trägt, »Perikles« Nr. 28, »Tempest« Nr. 29, »Cymbeline« Nr. 30, »Winters-Tale« Nr. 31.

Diese Untersuchungen weisen also einhellig darauf hin, daß der »Tempest« den Schluß von Shakespeares Entwicklung bildet, d. h. zu seinen letzten Dramen gehört und mit »Winters-Tale« und »Cymbeline« in engster Beziehung steht. Über die Reihenfolge der Entstehung innerhalb dieser Gruppe können die »metrical tests« natürlich nichts mehr aussagen.

Einen wichtigen Anhaltspunkt für die Bestimmung des Datums bilden die Zitate, mögen sie nun bewußte oder unbewußte Entlehnungen darstellen, insoweit sie damaligen Neuerscheinungen entnommen sind. Dies gilt für das berühmte Montaigne-Zitat, die Schilderung des staatlosen Idealstaates, die Shakespeare dem Gonzalo in den Mund legt (II. 1). Diese schließt sich mit einer auffälligen Übereinstimmung des Wortlautes an die Montaigne-Übersetzung des Florio an, die 1603 erschienen ist. Ob die Übersetzung nicht schon vorher handschriftlich verbreitet war und in dieser Form in Shakespeares Hand gelangt sein kann, oder ob die Unhaltbarkeit dieser Behauptung durch einen Druckfehler bewiesen wird, der nur in den späteren Originalausgaben[1] Montaignes vorkommt und von Florio übernommen wurde, darüber besteht allerdings ein Streit, in den wir uns glücklicherweise nicht einzumischen brauchen.

Der Name von Calibans Gott Setebos stammt aus einer schon 1577 erschienenen Schilderung von Magellaens Reise, wo der gefangene Patagonier »cried upon their great devil Setebos to help him« und, als das Kreuz über ihn geschlagen wird, »shudenly cried out Setebos«. Trinculos und Antonios Namen kommen im »Albumazar« vor, einem Schauspiel, das 1614 zum erstenmal gedruckt, aber wahrscheinlich schon mehrere Jahre früher aufgeführt wurde.

[1] Von der Ausgabe von 1600 angefangen steht maneant statt manent im I. Buch, Kap. 19.

Die Anrufung Prosperos (V. 1) ist eine stellenweise wörtliche Entlehnung aus Medeas Anrufung der Götter in Goldings Übersetzung des Ovid (Metamorphosen VII. 197—206). Da dieses Werk aber schon 1567 erschienen ist, ist die Tatsache für unsere Zwecke ohne Bedeutung.

Hingegen ist die Ähnlichkeit bemerkenswert, die zwischen den Worten Prosperos über das Scheinhafte des Daseins und einer Stelle der im Jahre 1603 gedruckten »Tragedie of Darius« des William Alexander, späteren Earl of Sterling, besteht, denn sie weist ebenso wie das Montaigne-Zitat auf eine Entstehung nach 1603 hin.

Die Erwähnung des Namens Bermudas wäre an und für sich ohne großes Interesse, da dieser Name seit den Entdeckungsfahrten von Sir Walter Raleigh und Sir Robert Dudley, also mindestens seit 1596 in England bekannt war. An diese Erwähnung des Namens schließt sich aber noch anderes, was weit über den Rahmen der Entlehnung oder Übernahme einer aus dem Zusammenhange gehobenen Einzelheit hinausgeht.

Bei der Pflanzung der Kolonie Virginia hatte sich im Jahre 1609 ein Zwischenfall ereignet, der in London großes Aufsehen erregte und kurz darauf eine ziemlich ausgedehnte Literatur hervorrief. Eine Flotte mit Auswanderern nach Virginien war unterwegs von einem Sturme ereilt und zerstreut worden. Das Admiralsschiff, an dessen Bord sich der Befehlshaber der Expedition, Sir George Somers, befand, blieb nebst einigen anderen verschollen und galt den übrigen, die ihr Ziel, die amerikanische Küste, erreichten, als verloren. Es war jedoch in der Nähe des Strandes der Bermudas gescheitert, ohne daß ein Menschenleben verloren ging, weil das Schiff, wie durch ein Wunder, zwischen zwei nahestehenden Felsen stecken blieb. Die Schiffbrüchigen fanden auf der als »Teufelseiland« verrufenen, wegen ihrer Stürme von den Seeleuten gemiedenen Insel zu ihrer Überraschung fruchtbaren Boden und ein herrliches Klima. Sie erneuerten ihren Proviant, zimmerten sich Flöße und erreichten mit ihnen glücklich ihre Kameraden in der neuen Kolonie. Die Nachricht, daß die als verloren Gemeldeten wohlbehalten angekommen seien, erregte in London die größte Freude; im Jahre 1610 kamen einige der Geretteten in die Heimat und ihre Erlebnisse wurden in mehreren Schriften geschildert.

Das Material der auf diesen Gegenstand bezüglichen Schriften, unter denen sich die Berichte und Vorschläge des »Council« für die Gründung und Regierung der neuen Kolonie, aber auch Verse (Newes from Virginia) befinden, ist mit Hinblick auf seine mögliche Verwendung im »Tempest« gründlich gesichtet worden. Nur drei Schriften sind von Interesse, weil sie Züge enthalten, die für Shakespeare als Anregung gedient haben können.

Im Oktober 1610 erschien »A Discovery of the Bermudas, otherwise called the Isle of Divels« von Silvester Jourdan. Mit dem Datum vom 8. November desselben Jahres ist im Stationers

Register »A True Declaration« eingetragen, die vom Konzil für Virginia ausging. Ein noch früheres Datum als diese beiden Schriften, nämlich das des 15. Juli 1610, trägt Stracheys »Letter of Reportory«. Dieser »Brief« wurde allerdings erst viel später gedruckt; es ist aber keineswegs unwahrscheinlich, daß er dem Dichter schon im Manuskript vorlag, denn Strachey war Schriftsteller von Beruf und könnte mit Shakespeare persönlich bekannt gewesen sein. Diese sämtlichen Quellen stammen also aus der zweiten Hälfte des Jahres 1610. Daneben verdient noch eine kleine Schrift erwähnt zu werden, in der Rudyard Kipling erzählt, wie Shakespeare mit einem Matrosen, der den Schiffbruch des Sir George Somers mitgemacht hat, bekannt wird, sich von ihm beim Glase seine Erlebnisse schildern läßt und so die Anregung für die Anfangsszenen und die Lokalität des »Tempest« erhielt. Auch diese dichterisch supponierte mündliche Mitteilung müßte in die zweite Hälfte des Jahres 1610 verlegt werden.

Was hat nun Shakespeare den Berichten über die Expedition des Sir George Somers entnommen? Es wird gut sein, bei Beantwortung dieser Frage Vorsicht walten zu lassen. Sehr vieles, was als Übereinstimmung reklamiert wird, ist das unvermeidliche Beiwerk jeder Schilderung von Sturm und Schiffbruch, das im »Tempest« sowohl, wie in jenen Schriften, wie auch in der ebenfalls als Vorbild genannten Übersetzung des »Rasenden Roland« von Harrington wiederkehrt und wahrscheinlich bei den meisten Berichten über derartige Ereignisse nicht fehlt. Schwarze Wolken, hochgehende Wogen, Geheul des Sturmes und Geschrei der Mannschaft bedeuten nichts, höchstens läßt sich das Elmsfeuer, das in Stracheys »Letter« und in Harrisons Übersetzung erwähnt wird[1], mit der Schilderung Ariels (I. 2) in Beziehung setzen. Die Übereinstimmung, die darin liegt, daß im »Tempest« wie bei dem Schiffbruch Somers das Schiff, auf dem sich der Träger der höchsten Autorität befindet, von den anderen getrennt wird und seine Besatzung, während sie für verloren gilt, durch eine wunderbare Landung auf einer Zauberinsel gerettet, wieder zu der übrigen Flotte stößt, läßt sich auch nicht sehr hoch werten. Dieses Detail lag für Shakespeare schon im Stoff enthalten, denn er konnte doch das Schiff, das einen König trägt, nicht unbegleitet sein lassen, während er für die eigentliche Handlung natürlich nur ein Schiff brauchen konnte. Der »Tempest« stimmt mit diesen Berichten auch darin, daß die Gestrandeten das Klima und die Fruchtbarkeit der Insel über alle Erwartungen günstig finden. Aber dieser Zug kehrt auch, zusammen mit dem Schiffbruch an derselben Küste und der Rettung, in folgender Erzählung wieder: „Das Schiff, worauf er überging, scheiterte an einer kleinen, unbewohnten bermudischen Insel und von dem Schiffsvolk ersoff, außer der Familie des Predigers, fast alles. Der Prediger fand diese Insel so angenehm, so

---

[1] And black thick clouds, that with the storme did rise From hence sometime great ghastly flames did sparke.

gesund, so reich an allem, was zur Unterhaltung des Lebens gehört (vgl. Tempest II., 1. »Hier ist alles zum Leben Dienliche vorhanden — Richtig ausgenommen Lebensmittel«), daß er sich gerne gefallen ließ, die Tage seiner Wallfahrt daselbst zu beschließen. (Vgl. Tempest V., 1. »Hier laßt mich immer leben«.)" Trotzdem läßt sich ein Zusammenhang zwischen diesen Zeilen auf der einen und dem Schiffbruch des Jahres 1609 oder dem »Tempest« auf der anderen Seite nicht behaupten, denn sie stehen in den »Axiomata wider den Herrn Pastor Goeze in Hamburg« von G. E. Lessing. Noch weniger Gewicht möchte ich der Ähnlichkeit zwischen der Tochter des Indianerhäuptlinges Powatan und der unvergleichlichen Miranda beilegen. Wenn sich aber die Übereinstimmung in den Einzelzügen auch als schattenhaft erweist, so bleibt der Eindruck der allgemeinen Anregung, die Shakespeare aus jenen Quellen empfing, doch ungemindert bestehen. Schon die Verwendung der beiden fremden Ausdrücke, »Setebos« und »still vexed Bermouthes« beweist, daß der Dichter damals in den Gedankenkreis jener Reisebeschreibungen eingetreten ist und sich Material und Anregung von dorther verschafft hat. Die ziemlich willkürliche Verflechtung der Bermudas in die Zwiesprache zwischen Prospero und Ariel weist darauf hin, daß er mit dieser Anspielung einen bestimmten Zweck verfolgte, der nur die Benützung ihres Aktualitätswertes sein konnte. Nimmt man dies aber als gesichert an, so erhält zwar nicht irgend ein Einzelzug, aber der ganze Komplex von Ähnlichkeiten und Anklängen hinreichende Bedeutung, um die Behauptung zu rechtfertigen, daß die Berichte über den Schiffbruch auf den Bermudas dem Dichter vorgelegen sein müssen, als er den »Tempest« schrieb, so daß dieser keinesfalls vor der zweiten Hälfte des Jahres 1610 entstanden sein kann.

Malone, einer der frühesten Shakespeareforscher, wies auch noch auf eine andere Aktualität hin, die seiner Meinung nach mindestens auf die Titelgebung des Werkes einen Einfluß ausgeübt haben dürfte, nämlich auf den großen Sturm, der in England in den Monaten Oktober bis Dezember 1612 herrschte. Das Werk, so meint er, könnte schon vollendet gewesen sein, als Shakespeare sich bewogen fühlte, es nach dem großen Naturereignis zu benennen. Er verlegt demnach die Entstehung des »Tempest« in das Jahr 1612, bis er späterhin seine Ansicht änderte und das Werk in unmittelbaren Zusammenhang mit der Nachricht von der Errettung des Sir George Somers brachte. Er fügt hinzu: „as I know that it had, »a being and a name« in the autumn of 1611 the date of the play is fixed and ascertained with uncommon precision, between the end of the year 1610 and the autumn of 1611 and that it may with great probability be ascribed to the spring of the latter year«." Leider gibt Malone die Quelle nicht an, aus der er das positive Wissen schöpfte, daß der »Tempest« im Herbst 1611 »Namen und Bestand« besessen habe. Da er als sehr zuverlässig gilt und zu

Beginn des vorigen Jahrhunderts in den Archiven, die er durchsuchte, vielleicht noch Aufzeichnungen vorhanden waren, die seitdem in Verlust geraten sind, verdient seine Feststellung trotz ihrer Unvollständigkeit Beachtung.

Wir haben uns bis jetzt mit jenen Kennzeichen der Entstehungszeit beschäftigt, die das Werk in sich selbst enthält; ehe wir auf die Gruppe der aus anderen Federn stammenden Aufzeichnungen und Anspielungen übergehen, müssen wir uns mit der Hypothese eines Forschers, des Rev. Josef Hunter, auseinandersetzen, der den »Tempest« in das Jahr 1596 verlegt, in Widerspruch mit so ziemlich allen übrigen Datierungen, die das Werk frühestens im Jahre 1610 entstanden sein lassen.

Hunter geht von der bekannten Stelle in »Palladis Tamia« von Francis Meres (erschienen 1598) aus, in welcher nebst anderen Werken Shakespeares dessen »Loves Labours lost« und »Loves Labours wonne« aufgezählt werden. Das zweite Werk ist, wie allgemein angenommen wird, nicht etwa verloren gegangen, sondern unter einem veränderten Titel in die Folioausgabe übergegangen und nach Ansicht Hunters ist dieser neue Titel der »Tempest« und das Drama, das ihn trägt, eben jenes »Loves Labours wonne«. Hunter beruft sich darauf, daß der wesentliche Inhalt des »Tempest« die Werbung Ferdinands um Miranda sei; sie wird von Erfolg gekrönt, weil Ferdinand sich aus Liebe demütigt und die unedle Arbeit des Holzschleppens verrichtet. So gewinnt er durch seine Mühe den Preis der Liebe. Man hat gegen diese Ansicht eingewendet, Ferdinand verrichte keine »Liebesmühe«, weil er von Prospero unterjocht worden sei und auf alle Fälle seinen Befehlen gehorchen müsse. Das ist ganz falsch; allerdings lähmt Prospero den Ferdinand zuerst, aber später, als er ihn an die Arbeit ruft, gibt er ihm die Freiheit der Bewegung wieder — wenigstens muß Ferdinand sich völlig frei glauben. Freilich hat er die Macht Prosperos kennen gelernt, aber wenn er es unterläßt, sich noch einmal gegen ihn aufzulehnen, so geschieht es nicht aus Unvermögen oder Mutlosigkeit, sondern weil er sich dem Vater der Geliebten nicht entgegenstellen, sondern ihr zuliebe sein Joch auf sich nehmen will.

». . . . und trüg so wenig wohl
Hier diese hölzerne Leibeigenschaft
Als ich von einer Fliege mir den Mund
Zerstechen ließ'. — Hört meine Seele reden!
Den Augenblick, da ich euch sahe, flog
Mein Herz in euern Dienst: da wohnt es nun,
Um mich zum Knecht zu machen: Euretwegen
Bin ich ein so geduldiger Tagelöhner.« (III. 1.)

Wenn er nicht wirklich davon überzeugt ist, er habe die Arbeit freiwillig auf sich genommen, wenn er einfach dem Zwang Prosperos gehorchte, dann wären diese Worte eine alberne Prahlerei; durch eine solche Auffassung würde der Charakter des Ferdinand in

grotesker Weise entstellt. Hunter kann sich auch auf die Worte Prosperos berufen:

> »All deine Plage
> War nur die Prüfung deiner Lieb' und du
> Hast deine Probe wunderbar bestanden.«

Es kann kein Zweifel bestehen, das Stück hätte mit vollem Recht »Loves Labours wonne« genannt werden können, aber daraus folgt noch keineswegs, daß es wirklich so genannt wurde. Die übrigen Argumente Hunters sind hinfällig. Er beruft sich auf eine angebliche Anspielung auf den »Tempest« im Prolog zu Johnsons 1598 gespielten »Every Man in his Humour«, aber diese Anspielung bezieht sich wahrscheinlich nur auf die Königsdramen und außerdem ist der Prolog in der Quartoausgabe des Stückes von 1601 noch nicht enthalten, sondern erst im Folio von 1616. Um die Titelfrage richtig zu würdigen, muß man sich vergegenwärtigen, daß es damals mit der Namengebung keineswegs sehr genau genommen wurde, man wollte einfach eine deutliche und einprägsame Kennzeichnung haben und so wurde manches Stück, wie »Twelfth Night« und »Midsummer=nights=Dream«, nach dem Zeitpunkt der Erstaufführung benannt. Wie wenig streng fixiert die Titel waren, geht aus den Rechnungen des Master of the Revels vom Jahre 1613 hervor. Wir finden da einen »Hotspur«, offenbar eine unrichtige — denn nicht Percy, sondern der Prinz ist der Held — aber zur Vermeidung von Verwechslungen viel bequemere Bezeichnung des I. Teiles von »Heinrich IV.«, ferner ein »Benedict and Beatteris«, womit doch nur »Much ado about Nothing« gemeint sein kann. Schließlich ist mit »Labours« gewiß nicht bloß eine physische Arbeit, wie das Holzschleppen gemeint, sondern, wie das Gegenstück »Loves Labours lost« klar beweist, jede Art von Liebesmüh'. Dann kann der Titel aber nicht bloß auf den »Tempest« angewendet werden, sondern fast auf jedes Stück, wo nach einigen Schwierigkeiten Held und Heldin »sich kriegen«. Dies trifft auch in vollem Maße für »All's well that ends well« zu, das heute in ziemlich allgemeiner Übereinstimmung für das ehemalige »Loves Labours wonne« gehalten wird. M. A. E. Brae, der dieses Stück in »Much ado about Nothing« wiederfindet, Craik und Hertzberg, die »The Taming of a Shrew« dafür in Anspruch nehmen, können sich ebenfalls darauf berufen, daß der angebliche frühere Titel sehr gut zu diesen Lustspielen paßt. Er paßt eben nahezu für jedes Lustspiel und ließe sich ebenso zwanglos zur Bezeichnung von »Twelfth Night« verwenden, wo der Liebesmühe Violas um den Herzog, Olivias um Viola der Preis gewährt wird, wie für »As you please«, wo Orlandos Dienst bei dem mutwilligen Pagen durch die Hand Rosalindens belohnt wird. Die Folgerungen, die Hunter hinsichtlich des Titels zieht, gehen viel zu weit und alle übrigen Kennzeichen sprechen gegen seine Anschauung.

Die erste Erwähnung des »Tempest« in der zeitgenössischen Literatur findet sich ziemlich spät. Es ist in einem Stück von Ben

Jonson, der Shakespeares Freund war und mit ihm, wie wir aus ziemlich verläßlicher Quelle durch Schilderung ihrer Witzgefechte wissen, im persönlichen Verkehr auf einem Neckfuß stand, der sich auch in die Literatur hinein fortsetzte. Johnsons Anspielungen und Scherze fielen, seiner Natur gemäß, etwas massiv aus und so heißt es im Epilog zu seinem Bartholomew's fair: »If there be never a Servant monster i' the Fair, who can help it, he says? nor a nest of Anticks? He is loth to make nature afraid in his Playes like those that beget Tales, Tempests and such like drolleries.« »Servant-monster« wird bekanntlich Caliban im Sturm genannt, »nest of anticks« ist eine Anspielung auf die Tänze in »Winters-Tale«, daß dann unmittelbar darauf Tempest und Tale genannt wird, macht jeden Zweifel an dem Sachverhalt unmöglich[1].

Die amtlichen Aufzeichnungen lassen uns den »Tempest« noch etwas weiter zurück verfolgen als in das Jahr 1614. Von den zwei dabei in Frage kommenden Dokumenten ist das eine allerdings als Fälschung erkannt worden, die aber auch noch als Fälschung eine gewisse Beachtung verdient. Sie wurde nämlich nicht von einem gewöhnlichen Schwindler unternommen, sondern von einem Manne, der als Forscher einen geachteten Namen besaß, von Peter Cunningham, dem Schatzmeister der englischen »Shakespeare Society«. Dieser wollte 1842 in dem Archiv von Somerset-House in zwei Büchern, welche die Rechnungen für die Theateraufführungen bei Hofe (Revel Accounts) aus den Jahren 1600 bis 1605 und 1611 bis 1612 enthielten, ein paar lose Blätter gefunden haben, auf denen sich Aufzeichnungen über acht bei Hofe gespielte Stücke von »Shaxberd« befanden, darunter auch die Notiz aus dem Jahre 1611: »By the Kings Players: Hallomas nyght was presented at Whithall before the Kings Maj, a play called the ‚Tempest'.« Die Fälschung wurde im Jahre 1868 aufgedeckt, doch halten es manche Forscher für möglich, daß Cunningham, der zu den Papieren Malones Zutritt besaß, die Fälschung in Kenntnis der von jenem verschwiegenen Beweise für die Entstehung des »Tempest« im Jahre 1611 ausübte und so, wenn auch auf betrügerische Weise, den wahren Sachverhalt wiedergegeben hat[2].

---

[1] Nur Gifford, ein Biograph Johnsons, hat es versucht, der Stelle einen anderen Sinn zu geben, indem er darauf hinwies, daß »drolleries« Puppenspiele bedeuten und »Servant-monster« das abgerichtete Wundertier auf den Jahrmärkten genannt wurde — worauf sich übrigens Stephano im »Tempest« zu beziehen scheint. Gifford übersieht dabei nur, daß die Maske im »Tempest« selbst »a living drollery« genannt wird (III. 3.) und daß es doch kein Zufall sein kann, wenn dieselbe Stelle ein so auffälliges Wortgebilde wie »Servant-monster« und gleich darauf den Titel des Stückes, in dem davon Gebrauch gemacht wird, enthält.

[2] Furneß sagt darüber: »The dates of 1611 are given for performances of ‚The Tempest' in the Revels Accounts forged by Peter Cunningham. That sixty years before Cunningham offered his forgery for sale to the Britisch Museum, Malone should have said, that he knew these dates to be true, deepens the mystery involved in these forged ‚Revels Accounts', where of their Ms. record is as unquestionable forged as their dates seem to be unquestionable true.«

Die Authentizität der zweiten Aufzeichnung, des sogenannten »Vertue Manuskripts« wird nicht angezweifelt. Es enthält die Abrechnung des Oberkämmerers Jakobs I. über den auf Anweisung des Geheimrates vom 20. Mai 1613 an John Heminge für Aufführungen bei Hofe gezahlten Betrag. Es sind darin sechs Dramen von Shakespeare neben solchen anderer Autoren genannt, im ganzen vierzehn Schauspiele, und mitten darunter auch der »Tempest«. Die Aufführungen bildeten einen Teil der Hochzeitsfeier anläßlich der Vermählung der Tochter Jakobs, Elizabeth, mit dem Kurfürsten von der Pfalz, wie aus der Bemerkung »for presentinge before the Princess Highness Lady Elizabeth, the Prince Pallatyne Elector« hervorgeht.

Am 14. Februar 1613 fand die Hochzeit statt, am 10. April verließ das junge Paar Whitehall, um sich vierzehn Tage später nach Holland einzuschiffen. Zwischen diesen beiden Daten fanden wahrscheinlich die Aufführungen statt.

Die Vermutung lag nahe, es sei die erste Erwähnung einer Aufführung des »Tempest« bei Gelegenheit dieser Hochzeit mehr als ein Zufall; eine Reihe von Gründen wurde angeführt, um darzutun, daß ein ursächlicher Zusammenhang bestehe, mit anderen Worten, daß der »Tempest« aus Anlaß und zur Verherrlichung dieser Vermählung im königlichen Hause geschrieben sei. Tieck war der erste, der diese Hypothese aussprach: »Ich vermute, daß der ‚Sturm' in demselben Jahre 1613 mit der Eröffnung des größeren Sommertheaters, des Globus in Southwark, gegeben wurde, als die Erinnerung der Vermählung und ihrer Feierlichkeiten noch frisch im Gedächtnis der Zuschauer und alle Anspielungen verständlich waren, um mit Liebe aufgenommen zu werden. Denn diese Vermählung des jungen Ferdinand, die weite Reise, die Segenswünsche, vornehmlich die feierlichen Worte des biederen Gonzalo, sollten gewiß ebensoviele Glückwünsche für den Pfalzgrafen und die Prinzessin Elizabeth sein. Deshalb nimmt auch die Maske einen so großen Raum ein.« Tieck scheint also die Tatsache der Aufführung bei Hof noch gar nicht gekannt zu haben, die inneren Gründe allein waren für seine Annahme ausreichend. Spätere Autoren, vor allem Garnett[1] und Brandes haben sich ihm angeschlossen und seine Argumentation erweitert.

Zunächst fällt beim »Tempest« die außerordentliche Kürze in die Augen, die ihn für ein Festspiel sehr geeignet erscheinen läßt. Dem läßt sich allerdings erwidern, daß er bei jener Rechnungslegung des Oberkämmerers mitten unter andere Dramen gestellt wird, denen diese Eigenschaft abgeht, die damals auch nicht neu und gewiß nie als Vermählungsfeststücke gedacht waren, wie z. B. Othello. Weit schwerer zu entkräften ist der Hinweis auf die Masques, d. h. die Zwischenspiele, die mit Gesang, Tanz und Ausstattungspracht dazu dienen sollen, die Zuschauer zu ergötzen, ohne daß sie in engem

[1] Dr. Garnett, Universal Review, April 1889.

Zusammenhang mit der Handlung des Stückes stehen müssen. Es ist wohl richtig, daß solche Masques auch bei gewöhnlichen Theaterstücken eingeflochten wurden, aber es ist gewiß ein Ausnahmsfall, wenn die Ökonomie eines Stückes gleich zwei solcher »Masques« verträgt, wie es beim »Tempest« der Fall ist ⟨III_3, IV_1⟩.

Die Masque im vierten Akt nimmt so viel Raum ein, daß ohne sie fast gar nichts übrig bliebe; der ganze Rest des Aktes ist eigentlich nur ein Rahmen für das Maskenspiel, dieses selbst sein eigentlicher Inhalt und Zweck. Dabei ist es sehr deutlich fühlbar, daß die Glückwünsche der Göttinnen sich nicht bloß an das Paar auf der Bühne, sondern an ein erlauchtes jungvermähltes Paar unter den Zuschauern richten, ganz ebenso wie die Segensworte des Oberon und seiner Elfenscharen im »Midsummernights-Dream«. Überhaupt besteht im Aufbau des »Tempest« eine Ähnlichkeit mit diesem Jugendwerk, das unzweifelhaft zur Verherrlichung einer Heirat geschrieben wurde. Wie in jenem, teilen sich hier die Figuren in drei Gruppen: die Geisterwelt, dann die fürstliche Sphäre, in der die Liebesabenteuer und andere Menschlichkeiten sich abspielen, und schließlich die Clowns mit ihrer einseitigen, komischen Beschränktheit. Wie dort Oberon und Puck ist hier Prospero mit seinen Dienern Ariel und Caliban das Band, das die drei Welten miteinander verbindet. Noch eines ist für den Midsummernights-Dream bezeichnend: Die geringe Orts- und Zeitveränderung, da sämtliche Szenen entweder in der Stadt oder in ihrer unmittelbaren Nähe und in einem Zeitraum von vierundzwanzig Stunden sich abspielen. Das ist bei Shakespeare ungewöhnlich und müßte besonders bei einem Stück der letzten Periode Erstaunen erwecken, da im »Perikles« und auch in dem eng verwandten »Winters-Tale« mit Ortsveränderungen von Böhmen nach Sizilien, von Sizilien nach Delphi nicht gespart wird und zwischen dem dritten und vierten Akt mehr als anderthalb Jahrzehnte liegen. Im »Tempest« ist aber die Einheit noch strenger gewahrt, als in dem älteren Hochzeitsdrama, denn die ganze Handlung nimmt nur drei Stunden in Anspruch und spielt ausschließlich auf der Insel Prosperos und dem an ihrer Küste scheiternden Schiff. Eine solche Beschränkung scheint aber sehr gut für ein Stück zu passen, das zur Feier einer Vermählung, zur Unterhaltung der Festgäste geschrieben, ihnen nur eine anmutige Zerstreuung bieten, aber nicht zu solcher Hingabe an den kühnen Flug der Phantasie zwingen will, wie sie ein Theaterbesucher leistet. Die festlich gestimmte Menge im Prunksaale von Whitehall soll nicht gezwungen werden, sich über Ort und Zeit hinwegzudenken, sie soll auch während des Spieles des frohen Anlasses eingedenk bleiben können. So erklärt es sich auch, daß es im »Tempest« sehr wenig Handlung und fast gar keine Spannung gibt. Schon zu Anfang hören wir von Prospero, daß alle seine Feinde in seiner Gewalt sind und wir wissen, daß er diese Gewalt zu benützen versteht. Es handelt sich von da an gar nicht mehr um das Was? sondern nur um das Wie?, daß nämlich die

jedem Zuschauer selbstverständliche Entwicklung auf graziöse und unterhaltsame Art durchgeführt werde.

Auch die inhaltlichen Übereinstimmungen mit dem festlichen Anlaß und seinen Personen lassen sich nicht verkennen. Der weise Magier Prospero ist ein Kompliment für Jakob I., der so stolz auf seine wissenschaftliche Bildung und insbesondere auf seine Kenntnis des Hexen- und Zauberwesens war, über das er sogar ein Buch geschrieben hatte. Durch den edlen Freier, der um die Tochter des Inselfürsten wirbt und sie hinwegführt, wird auf den jungen Gemahl der Prinzessin Elizabeth angespielt. Brandes sieht auch noch ein anderes Ereignis im »Tempest« widergespiegelt. Kurz vor der Vermählung, am 6. November 1612, war Henry, Prinz von Wales, der älteste Sohn des Königs, gestorben. In den Klagen Alonzos um den totgeglaubten Ferdinand erblickt Brandes die Bekundung der Teilnahme Shakespeares mit Jakobs Vaterschmerz. Mich würde dieser Zug eher veranlassen, alle Gründe in den Wind zu schlagen und der Ansicht, daß der »Tempest« für diese Hochzeit geschrieben sei, entgegenzutreten. Läßt sich etwas Taktloseres denken, als einem Vater den Verlust, den er soeben erlitten hat, durch die Situation auf der Bühne möglichst deutlich vor Augen zu führen, die eben verheilende Wunde mit roher Hand aufzureißen? König Jakob war übrigens bei jener höfischen Aufführung des »Tempest« nicht zugegen, wahrscheinlich schloß er sich eben wegen jenes Trauerfalles von den Festlichkeiten aus. Die Anstößigkeit einer beabsichtigten Parallele wird noch greller, wenn man die Worte des Sebastian (II. 1.) bedenkt, in denen er dem Vater die Schuld am Tode des Sohnes gibt, weil er darauf bestanden habe, die Tochter außer Landes, über See zu verheiraten. Diese Worte können unmöglich eigens zur Feier der Hochzeit einer Braut gedichtet sein, die eben den Bruder verloren hat und im Begriff steht, ihrem Gatten über das Meer in ein fernes Land zu folgen.

So ziemlich alle Shakespeareforscher stimmen darin überein, daß der »Tempest« aus äußeren und inneren Gründen des Dichters letztes Werk sei. Der Zwiespalt besteht nur darin, daß die überwiegende Mehrheit, dem Beispiel Malones folgend, als Entstehungszeit die Monate vom Herbst 1610 bis zum Sommer 1611 annimmt, während jene Gruppe, die ihn als zur Vermählung der Prinzessin Elizabeth verfaßt ansieht, ihn notwendigerweise auf das Ende des Jahres 1612 verlegen muß. So gut die Gründe auch sind, die dafür sprechen, daß die Aufführung bei einer fürstlichen Hochzeit dem Dichter bei der Komposition seines Werkes vorschwebte, so steht — abgesehen von dem Mißklang durch den Hinweis auf den Tod des Prinzen Heinrich — noch ein anderes, schwerwiegendes Argument der Verlegung auf das Ende des Jahres 1612 oder den Anfang 1613 entgegen.

Dem »Tempest« ging »Winters-Tale« unmittelbar vorher; das beweist nicht nur die äußere und innere Verwandtschaft, sondern

auch, daß die sämtlichen Kennzeichen für die Datierung darauf hindeuten, daß »Winters-Tale« das späteste der Shakespeareschen Stücke war, nur eben den »Tempest« ausgenommen. Einzelne Forscher versetzen es sogar an dessen Stelle an den Schluß von Shakespeares Schaffen. Nun muß »Winters-Tale« im Winter 1610/1611, und zwar spätestens in den ersten Monaten des Jahres 1611 entstanden sein, denn aus den Aufzeichnungen des Astrologen Dr. Foreman geht hervor, daß er bei einer Aufführung dieses Stückes zugegen war, die am 15. Mai 1611 im Globe-Theater stattfand und die keineswegs eine Erstaufführung gewesen sein muß. Wer den »Tempest« als Hochzeitsstück, geschrieben zur Feier der Vermählung des Kurfürsten von der Pfalz, ansieht, muß eine fast zweijährige Pause in Shakespeares dramatischer Produktion annehmen, die er nur unterbrochen hätte, um dann vollständig zu verstummen.

Unmöglich ist eine solche Annahme allerdings nicht, aber sie steht im Widerspruch mit dem Rhythmus, in dem sich sonst das Schaffen des Dichters vollzog. Shakespeare steht an der Spitze der Poeten, die imstande waren, »die Poesie zu kommandieren«. Ein Abwarten der Inspiration hat er gewiß kaum gekannt, eher mag ihn die übergroße Fülle seiner Gestaltungskraft gequält haben. Nur so ist es verständlich, daß er, der Schauspieler, Direktor und vielgeplagte Geschäfts- und Gesellschaftsmensch in weniger als drei Jahrzehnten diese Fülle von Dramen schaffen konnte — von den kleinen Epen und Sonetten, von den Werken anderer Dichter, die er zur Aufführung zurechtstutzte, ganz zu geschweigen. In 14 Tagen soll er die »Lustigen Weiber« geschrieben haben und die Herausgeber des Folio berichten, seine Manuskripte hätten selten auch nur die kleinste Korrektur gezeigt. Diese Leichtigkeit des Schaffens war ihm eine willkommene Hilfe — nicht zur Erlangung literarischen Ruhmes, denn er hat wohl seine epischen, aber keines seiner dramatischen Werke zum Druck befördert, sondern zum Erwerb von Vermögen und sozialer Stellung. Die Teilhaberschaft an einem Theater war ein außerordentlich einträgliches Geschäft, aber als Schauspieler hätte er sich kaum zu einem solchen Posten aufgeschwungen, wäre ihm nicht die Fähigkeit zu Gebote gestanden, jedes Jahr ein bis zwei erfolgreiche Bühnenstücke zu schreiben. Es ist sehr unwahrscheinlich, daß er diese durch so viele Jahrzehnte geübte Tätigkeit unterbrochen und — sei er nun in London weilend oder schon nach Stratford heimgekehrt — nach zweijähriger Pause einem Hoffest zuliebe wieder aufgenommen habe. Viel wahrscheinlicher ist es, daß er die Feder erst hinlegte, als er sich von allen seinen Berufsbeziehungen losgelöst hatte, um von nun an das Leben eines Landedelmannes zu führen, sie aber dann in seiner neuen Existenz nicht wieder aufnahm, es sei denn, um einem jungen Kollegen mit Rat und Tat beizustehen. Mit dieser Annahme stimmen die übrigen Anhaltspunkte für die Datierung überein, insbesondere auch die Beziehungen zu Somers Expedition, die alle auf das Jahr 1611, nicht

auf das Ende von 1612 verweisen. Nicht allzulange nach Vollendung des »Winters-Tale«, also noch im Laufe des Jahres 1611, so müssen wir vermuten, setzte Shakespeare sein ununterbrochen weiterströmendes Schaffen fort und schuf den »Tempest«.

In diesem Falle wäre also der »Tempest« kein Hochzeitsstück; er wurde nur zufällig mit mehreren anderen älteren Stücken zusammen bei der Hochzeit aufgeführt. Es bleibt aber quälend, daß soviele bedeutungsvolle Merkmale das Stück als eigens zu dem Zweck geschaffen, dem es bei jener Aufführung diente, zu kennzeichnen scheinen. Gibt es kein Mittel, um diesen Zwiespalt zu beseitigen?

Ich glaube dieses Mittel gefunden zu haben, und es scheint mir kein bloßer Verlegenheitsausweg, da dadurch auch auf den Stoff und die Vorgeschichte des »Tempest« ein neues Licht geworfen würde.

Schon längst vor der Verehelichung der Lady Elizabeth hatten, wie das bei einer Prinzessin selbstverständlich ist, Verhandlungen mit Bewerbern um ihre Hand stattgefunden. Ihre Ehe ist übrigens wirklich eines der bedeutsamsten Ereignisse in der Geschichte Englands, denn durch die Abstammung von ihr begründete das Haus Hannover seine Rechte auf den englischen Thron, den es seit 1714 bis heute inne hat. Unter ihren Bewerbern befand sich der Dauphin von Frankreich, Moriz von Oranien, Philipp III. von Spanien, weitaus die bedeutsamste Gestalt aber war Gustav Adolph, der spätere Held des Dreißigjährigen Krieges, der gerade damals (im Oktober 1611) den durch den Tod seines Vaters, Karl IX., leer gewordenen Thron bestieg. Gustav Adolph übernahm als Erbe seines Vaters den Krieg gegen den König Christian von Dänemark. Jakob I. von England vermittelte zwischen den beiden Gegnern, aber erst im Jahre 1613 kam der Friede von Knäred zustande. Wäre es zur Eheschließung mit der Lady Elizabeth gekommen, so hätten die Feindseligkeiten gewiß viel früher, eben durch diese Eheschließung ihr Ende gefunden, denn Elizabeths Mutter, Anna, war die Schwester des dänischen Königs Christian IV. Diese Heirat hätte also eine Friedensstiftung bedeutet; die Analogie mit dem »Tempest« ist aber noch viel enger, denn der Ahne Gustav Adolphs, Gustav Wasa, hatte das dänische Königshaus, also die Voreltern der Lady Elizabeth, aus Schweden vertrieben und selbst die Krone aufgesetzt. Die Ehe zwischen Gustav Adolph und Elizabeth wäre also das genaue Vorbild des im »Tempest« zwischen Ferdinand und Miranda geschlossenen, von Prospero (James) gesegneten Bundes. Bei dieser nordischen Heirat konnte die Erinnerung an die »einzige romantische Episode im Leben des prosaischesten Mitgliedes einer sehr poetischen Familie« leicht mitunterlaufen. Als Anna von Dänemark, König Jakobs Braut, zur Hochzeit nach England fuhr, wurde ihr Schiff vom Sturm in einen norwegischen Hafen verschlagen und man fürchtete seinen Verlust. Jakob fuhr aus, um sie

zu suchen, er fand die Braut und brachte sie im Triumph nach Hause. Damit wäre also auch die Anknüpfung an das Seesturm- und Schiffbruchsabenteuer des »Tempest« gegeben. War des Dichters Blick einmal auf das Haus Wasa gelenkt, so fand er dort den Thronraub durch den jüngern Bruder in mehr als einem Falle. Gustav Adolphs Vater, Karl IX., war, wie Antonio für Prospero, Reichsverweser für seinen Bruder Sigismund gewesen und hatte, wie Antonio, den Bruder vom Thron gestoßen, um ihn selbst zu besteigen. Etwas von all diesen Dingen, vor allem aber die Beilegung eines unseligen Zwistes um eine geraubte Krone durch die Heirat zwischen den Kindern des entthronten und des neugekrönten Fürsten scheint sich im »Tempest« deutlich widerzuspiegeln.

Wir wissen leider nicht, wie weit die Verhandlungen bei der Bewerbung Gustav Adolphs um die Hand Elizabeths gediehen sind. Sicher ist nur, daß sie im Jahre 1611 stattfanden, durch den Tod Karls IX., der dessen jugendlichen Sohn zum König von Schweden machte, erhielten sie vielleicht eine verstärkte Bedeutung. Denn einerseits mußte der König ein willkommenerer Schwiegersohn sein als der Kronprinz und anderseits bemühte sich Gustav Adolph vom Tage seiner Thronbesteigung an um die Beendigung jenes Krieges mit Dänemark und dazu war die Ehe mit der Tochter Jakobs, der mit seinem Schwager Christian sehr innig befreundet war, der beste Weg. Shakespeare, der als Mitdirektor der »Kings players«, als »Hofschauspieler« gewiß nicht ohne höfische Beziehungen war, mag vor oder nach dem Oktober 1611 von der wahrscheinlich bevorstehenden Vermählung Elizabeths mit dem siebzehnjährigen schwedischen Thronfolger — oder König — gehört haben. Das Motiv der feindlichen Brüder, von denen der jüngere den älteren um sein Erbe bringt, lag ihm, wie wir sehen werden, schon längst nahe, er hatte es in seinem Schaffen oft genug gebraucht. Hier fand sich eine neue, versöhnende Lösung, das mag ihn gereizt haben, und so entstand der »Tempest«.

Man muß dabei allerdings die Vorstellung fernehalten, als habe der Dichter nur eine allerhöchste Vermählung abgewartet, um sie durch ein Gelegenheitsstück feiern zu können. Shakespeare war kein Hofmann: die Anspielungen auf die Tugenden der Herrscher und die Schmeicheleien, die der damalige Brauch verlangte, sind bei ihm sehr selten, viel seltener als sich nach seiner bevorzugten Stellung bei Hofe erwarten ließe. Nach Aussage seines Kollegen John Sacy ging er nur sehr ungern zu Hofe »if invited to court, he was in payne«. Ich will damit gar nicht versuchen, dem Dichter einen Zug von »Männerstolz vor Fürstenthronen« anzuschminken, soweit wir seine Lebensziele kennen, überwog bei ihm einfach der Welt- und Geschäftsmann den Höfling. Der Hof galt ihm nur als Mittel zum wichtigsten Zweck: Geld zu erwerben und den Glanz seines Hauses wieder herzustellen.

Als er, durch jene Gerüchte über die bevorstehende Vermählung angeregt, ein Stück zu schreiben begann, nahm er aller-

dings in verschiedenen Einzelheiten darauf Rücksicht, daß das Werk zur Festaufführung bei einer fürstlichen Vermählung geeignet sei. Aber er ging keineswegs so weit, alles diesem einen Zweck unterzuordnen und einen Prolog für einen Polterabend zu schreiben. Wenn er also auch auf den Brautvater, auf den Hergang der Vermählung und ihre Folgen Anspielungen einstreute, so blieben diese so unvordringlich, daß sie einer anderen Verwendung nicht entgegenstanden. Als es dann im Jahre 1611 zur Vermählung nicht kam, ließ Shakespeare sein Drama, dessen Aufführung für ihn eine erhebliche Einnahme bedeutete, wohl nicht im Schreibtisch liegen, sondern brachte es auf seiner Bühne zur Darstellung. Ein Jahr später kam dann der »Tempest« zusammen mit älteren Shakespeareschen Werken zu der Verwendung, für die er ursprünglich beabsichtigt war, ohne daß jene Züge, die nun nicht mehr paßten, retouchiert wurden, wie etwa die Anspielungen auf einen jüngstverstorbenen Königssohn und auf das Alter der Prinzessin. Miranda, die Vertreterin der fürstlichen Braut auf der Bühne, ist, wie aus I, 2 hervorgeht, 15 Jahre alt und ebensoviele Jahre zählte die im Jahre 1596 geborene Prinzessin Elizabeth gerade im Jahre 1611, in welchem der »Tempest« nach der hier dargelegten Ansicht mit Hinblick auf sie verfaßt wurde — eine Übereinstimmung, die in diesem Zusammenhang doch nach mehr als bloßen Zufall aussieht.

Es darf nicht unerwähnt bleiben, daß eben damals ein historisches Ereignis die Gemüter erregte, das mit der Vorgeschichte des »Tempest« große Ähnlichkeit hat. Diese Ähnlichkeit — es handelt sich um den »Bruderstreit im Hause Habsburg« — wird dadurch sehr vertieft, daß die Hauptperson, der kaiserliche Einsiedler am Hradschin, in einzelnen Zügen so sehr an Prospero erinnert, daß er ihm sehr wohl als Vorbild gedient haben mag. Wie Prospero war Rudolf den geheimen Wissenschaften, Alchimie und Astrologie, leidenschaftlich ergeben. Wie Prospero sperrte er sich, um seinem Studium ungestört nachhängen zu können, von der Außenwelt ab. Wie Prospero setzte er seinen Bruder Matthias als Stellvertreter in einen Teil der fürstlichen Gewalt ein und wie Prospero wurde er von seinem Stellvertreter entthront. Diese Ereignisse fanden im Sommer 1611 statt. Am 23. Mai wurde Matthias in Prag gekrönt, am 11. August fand die endgültige Auseinandersetzung zwischen den Brüdern statt, in welcher Rudolf an Matthias die Herrschaft abtrat und dieser dem Entthronten das Schloß am Hradschin als Wohnsitz — halb Zuflucht, halb Gefängnis — überließ. Die Nachricht von dem Thronwechsel und seinen Umständen war im Spätsommer 1611 gewiß in England schon verbreitet; mag sie nun auf den Entwurf des »Tempest« miteingewirkt haben oder nicht, keinesfalls ergibt sich daraus ein zeitlicher Widerspruch mit unserer Hypothese und noch weniger ein inhaltlicher: dichterische Stoffe sind überdeterminiert und

Shakespeare mag, als er dabei war, die Folgen eines Bruderzwistes zu gestalten, den Nachrichten, die aus Österreich ähnliches berichteten, ein aufmerksames Ohr geliehen und in sein Bild, die Züge, die ihm passend schienen, eingetragen haben.

III. Quellen.

Der Forscher nach den Quellen eines Shakespeareschen Stückes findet in sehr vielen Fällen das Werk in stofflicher Hinsicht von einem älteren Drama, einem Geschichtswerk, einer älteren oder zeitgenössischen Novelle so stark abhängig, daß ein Zweifel über die benützte Vorlage nicht mehr möglich ist. Beim »Tempest« liegt die Sache anders; wir kennen zwar zwei Werke von Zeitgenossen Shakespeares, die inhaltlich und sogar in gewissen Einzelzügen mit dem »Tempest« soviel Ähnlichkeit haben, daß es ausgeschlossen ist, dieses letzte Werk des Dichters als Geschöpf seiner freien Erfindung zu betrachten, anderseits kann keines dieser beiden Werke aus bestimmten äußeren Gründen Shakespeares Vorbild gewesen sein. Es bleibt also der Kombination ein weites Feld. Hatten die beiden verwandten, aber geographisch weit getrennten Werke eine gemeinsame Wurzel? Und welcher Art war diese? Gehörte sie auch der Kunstpoesie an oder schöpften der spanische Erzähler und der deutsche Dramatiker voneinander unabhängig aus dem Märchenbrunnen des Volkes? Ist Shakespeare bis auf diese gemeinsame Wurzel zurückgegangen oder kannte er einen dritten Abstämmling, der auf englischem Boden gewachsen war?

Im Jahre 1610 erschien die Novellensammlung »Noches de Invernio« (Winternächte) von Antonio de Eslava, welche bei Lebzeiten Shakespeares in keine andere Sprache übersetzt wurde. Sie enthielt im vierten Kapitel eine Erzählung, die, von dem überflüssigen mythologischen Zierat entkleidet, den folgenden Inhalt hat[1]: Ein Fürst verlangt die Erbfolge im Nachbarreiche für seinen Sohn, da er mit der Herrscherfamilie verwandt sei und der Nachbarfürst selbst nur eine Tochter habe. Dieser erklärt sich einverstanden, wenn der Sohn seine Tochter heiraten wolle. Seine Bedingung wird abgewiesen und sein Reich mit Krieg überzogen, so daß er gezwungen wird, sich mit seiner Tochter in den Wald zu flüchten. Er erreicht von dort aus die Küste und errichtet nun einen herrlichen Palast unter dem Meer mit Hilfe seiner Zauberkunst, die er nur im Kriege nicht verwenden konnte, weil ihm verboten war, gegen Menschen damit zu wirken. In diesem Palast lebt er in großer Pracht mit seiner Tochter. Inzwischen stirbt der Eroberer und hinterläßt sein Reich mit Übergehung des älteren Sohnes dem jüngeren. Der ältere muß fliehen, kommt aufs Meer und wird vom

[1] Nach der Übertragung von Gustav Becker, Shakespeare-Jahrbuch 1907, Bd. 43.

Zauberer in seinen Palast entführt, wo er sich in dessen Tochter, die der Vater einst für ihn bestimmt hatte, verliebt und sich mit ihr vermählt. Während der Hochzeitsfeier fährt auf dem Meer der ebenfalls neuvermählte jüngere Bruder und wird gerade oberhalb des unterseeischen Palastes von einem Sturm — der nicht von dem Zauberer erregt wurde — ergriffen. Ein Teil der Flotte geht unter und da die sinkenden Schiffstrümmer die Hochzeitsgesellschaft in der Tiefe belästigen, erhebt sich der Zauberer an die Oberfläche, hält dem Frevler eine Strafpredigt und prophezeit ihm den baldigen Tod, der ihn gleich nach der Heimkehr auch wirklich ereilt. Der ältere Bruder besteigt nun den ihm von Rechts wegen zukommenden Thron, sein Schwiegervater lebt noch zwei Jahre in einem Schloß, das er sich auf im Hafen liegenden Schiffen erbaut.

Die Verwandtschaft mit der Sturmfabel ist in die Augen fallend: Der vertriebene Fürst findet für sich und seine Tochter ein Asyl in der Meeresöde, wobei allerdings die wüste Insel für den Unterseepalast eintreten muß, eines wie das andere ein richtiges Märchenrequisit. Durch Zauberkraft weiß er den Sohn seines Bedrängers, den er zum Schwiegersohne gewählt hat, an sich zu ziehen. Der Bruderstreit fehlt nicht, ebensowenig Sturm und Schiffbruch bei der Heimkehr von einer Hochzeit sowie die Wiedereinsetzung des rechtmäßigen Herrschers.

Die Abweichungen Shakespeares von der Erzählung lassen sich sehr gut aus den Gründen der dramatischen Technik verstehen. So hat er den Bruderzwist, der bei Eslava in der zweiten Generation spielt, nach vorne verlegt und ihn mit dem Vertreibungsmotiv kombiniert; neben dem vertreibenden Herrscher, dessen Sohn die Tochter des Entthronten heiratet, steht noch der jüngere Bruder des Vertriebenen, der eigentliche Urheber und Nutznießer des geschehenen Unrechts. So wird eine dramatische Konzentration, ein Zusammen- und Gegeneinanderwirken der Motive erreicht, die in der Novelle in epischer Breite aufeinanderfolgen. Durch den Verrat des Bruders motiviert es Shakespeare weit besser als Eslava, warum der den Elementen gebietende Zauberer sich nicht seiner Feinde erwehren konnte. Schließlich ist bei Eslava das Zusammentreffen des mit dem Sturm kämpfenden Usurpators mit dem vertriebenen Fürsten ein bloßer Zufall, der außer der prophetischen Vorhersage des baldigen Todes auch keine weiteren Folgen hat, während Shakespeare, auch hier das Epische ins Dramatische umbiegend, den Sturm sowohl als die Landung der Fürsten das Werk Prosperos sein läßt, der seinen darauf gegründeten Plan bis zum glücklichen Ende durchführt. In den Grundlagen der Handlung also deckt sich Shakespeare mit Eslava so genau, als es mit seinen Zielen, dramatische Wirkung und Zusammendrängung der Handlung auf wenige Stunden, vereinbar ist.

Es scheint demnach, als brauchten wir nach einer anderen Quelle nicht mehr zu suchen. Trotzdem gibt es eine zweite, die uns mehrere Züge liefert, die bei Eslava fehlten. Es ist »Die Comedia

von der schönen Sidea, wie es ihr bis zu ihrer Verheiratung ergangen«, von Jakob Ayrer, Notarius zu Nürnberg und als dramatischer Dichter ein Rivale des Hans Sachs, übrigens ein erzprosaischer Geselle[1]. Die ersten drei Akte seiner »Sidea« zeigen, wie der bösartige Tyrann Ludolff in einer Fehde mit einem anderen Fürsten geschlagen und seines Landes verlustig wird. Er flieht mit seiner Tochter Sidea in den Wald, wo es ihnen erbärmlich schlecht geht, aber Ludolff getröstet sich dessen im Vertrauen auf seine Zauberkunst. Er kommt bald in die Lage, sich dieser zu bedienen. Engelbrecht, der Sohn seines Feindes, jagt im selben Walde; er macht ihn durch Berühren mit dem Zauberstabe wehrlos und befiehlt ihm:

»Sollst meiner Tochter Holz tragen
Und alles was sie dir tut sagen
Sollstu verrichten und vollbringen.
Dazu solls Dich mit Schlägen zwingen
Und wo sies klagweis bringt für mich
Daß du wollst etwa weigern Dich
Alsbald will ich erschlagen Dich.«

So dient Engelbrecht der Sidea und ein dienender Geist Ludolffs, der Teufel Runcifal wird zum Wächter bestellt:

»Und daß kein Löfflerey nit treiben
Meine Tochter und der Engelbrecht
Soll er auf sie acht haben schlecht.«

Die Vorsicht des Vaters ist vergebens. Sidea wird durch Engelbrechts Bitten erweicht; nachdem er ihr geschworen hat, sie daheim zur Frau zu nehmen, flieht sie mit ihm. Vorher verschließt sie mit dem Zauberstab dem Teufel Runcifal den Mund, damit er ihre Flucht dem Vater nicht verrate.

Das Motiv des Bruderzwistes fehlt hier allerdings, dafür sind Ähnlichkeiten vorhanden, die das Drama noch näher an die Sturmfabel zu rücken scheinen, als Eslavas Novelle: Der Zauberer fristet mit seiner Tochter sein Leben in der Wildnis. Der Sohn des Feindes fällt in seine Gewalt (daß Engelbrecht, sowie Ferdinand, der Bewegungsfähigkeit beraubt wird und das Schwert nicht zu ziehen vermag, darauf ist wohl nicht viel Gewicht zu legen, denn diese Hemmung, eine allen Menschen bekannte Traumsensation, gehört zu den allgemein üblichen Hilfsmitteln der Zauberei) und er gebraucht seine Macht, um den Unterworfenen in der schmählichsten Knechtschaft zu halten. Sogar die Art der Dienstbarkeit ist bei Shakespeare und Ayrer genau dieselbe und dies kann unmöglich ein Zufall sein: Ferdinand und Engelbrecht müssen Holz schleppen.

Ein wichtiger Zug fehlt in der »Sidea« wie in den »Winternächten«, denn in beiden ist die mit dem Vater fliehende Tochter als erwachsenes Mädchen gedacht; nur im »Tempest« wächst die zur

[1] Vgl. Dr. Willibald Wodik, »Ayrers Dramen in ihrem Verhältnis zur einheimischen Literatur und zum Schauspiel der englischen Komödianten«.

Zeit der Vertreibung dreijährige Miranda in Obhut und Pflege ihres Vaters heran. Dagegen ergänzen sich die beiden Quellen hinsichtlich der Liebesgeschichte: Bei Ayrer wie im »Tempest« wird der Liebhaber vom Vater feindselig aufgenommen und als Knecht behandelt, dort wie hier spielt sich die Liebesszene ab, während der Königssohn seinen Rücken unter der Last der Holzklötze beugt und — wenigstens vermeintlich — ohne Wissen und gegen den Willen des Vaters. Eslava hat mit Shakespeare wieder gemeinsam, daß der Prinz schon längst vom Vater des Mädchens als Eidam ausersehen war und daß der Vereinigung der beiden der väterliche Segen nicht fehlt und die Strafe für den Usurpator unmittelbar nachfolgt.

Die Zustimmung des Vaters muß in der »Sidea« schon deswegen ausbleiben, weil mit dieser die Handlung zu Ende ist und Ayrer die seinige weiter führt. Der mit seiner Retterin fliehende Prinz erreicht die Heimat. Er will zunächst allein vor seinen Vater treten und verbirgt die schöne Sidea in einer Baumkrone über einem Brunnen, von wo er sie in kurzer Zeit zu holen und als Braut heimzuführen verspricht. Nun folgt ein reizendes, echt märchenhaftes Zwischenspiel: ein paar Frauen aus der Stadt kommen eine nach der anderen zum Brunnen. Jede erblickt, indem sie sich zum Schöpfen hinunterbeugt, auf der Wasserfläche das Spiegelbild der über ihr verborgenen Sidea und jede glaubt ihr eigenes Bild zu sehen, freut sich ihrer Schönheit und hält sich von nun an zu gut für die niedrige Arbeit und den bisherigen Genossen. Sidea wartet vergebens, durch eine Bezauberung hat Engelbrecht ihrer vergessen, sein Vater hat eine Prinzessin als Braut kommen lassen und rüstet jetzt die Hochzeit. Die Verlassene geht verkleidet an den Hof, im letzten Augenblick gelingt es ihr, den Zauber zu lösen und die Erinnerung zu wecken. Engelbrecht verschmäht die neue Braut und vermählt sich mit der Wiedererkannten. Der Vater Ludolff, der, ebenfalls verkleidet, seiner Tochter gefolgt ist, findet volle Vergebung.

Das Ganze hat trotz des unerträglich trockenen und platten Dialogs und trotz des derben Bauernzwischenspieles, das mit der Handlung nichts zu tun hat, es sei denn, daß man um jeden Preis eine Ähnlichkeit zwischen dem Teufel Runcifal und Ariel konstruieren will, den poetischen Glanz des Volksmärchens nicht völlig abzustreifen vermocht. Überhaupt, so unleugbar die Ähnlichkeit im Gang der Handlung ist, so himmelweit stehen Sidea und Tempest, nicht bloß durch das künstlerische Niveau, sondern auch in jeder anderen denkbaren Beziehung, voneinander ab. Ein deutscher Gelehrter, Johannes Meissner, hat in seinen »Untersuchungen über Shakespeares Sturm« trotzdem wörtliche Übereinstimmungen zu finden geglaubt und die vermeintlichen Parallelstellen nebeneinander gehalten. Aber weiter als bis zur Gemeinsamkeit solcher Worte, wie »Liebe«, »Macht«, »Knechtschaft« geht die Ähnlichkeit nicht. So sagt Sidea in der Liebesszene, wo die Annäherung am deutlichsten sein soll:

»Balt keil mir das Holte zu scheiten
Wil tu anderst die streich nit leiden
Du bist ein rechter fauler Hund.«

Ehe sie Engelbrecht erhört, läßt sie sich erst gründlich und in aller Form ein Eheversprechen geben, wo bleibt da die jungfräuliche Hingabe Mirandas? — Die englischen Komödianten waren zuerst 1593 und dann wiederholt, so 1604 und 1605 in Nürnberg, Ayrer hat sie gekannt und ihre Stücke ausgiebig plagiiert. Aber daraus schließen zu wollen, daß auch die Engländer — die nicht Deutsch sprachen — Ayrers Stück kennen lernten und ihrem Kollegen Shakespeare dessen Kenntnis vermittelten, geht entschieden zu weit. Das Richtige scheint auch hier Tieck (Deutsches Theater, Vorrede p. 29) getroffen zu haben: »Das Verhältnis des Prinzen zum Zauberer, seine Dienstbarkeit unter diesem, noch bestimmter sein Herbeischleppen der Holzklötze, erinnern an den ‚Sturm' Shakespeares, von diesem wunderbaren Schauspiele haben die Engländer bis jetzt noch keine Quelle auffinden können und mir ist es mehr als wahrscheinlich, daß Shakespeare die Gedanken zu seinem Werke aus dem nämlichen alten Stücke nahm, welches Ayrer hier nachgeahmt hat. Die Namen und Gegenden scheint unser Autor willkürlich geändert zu haben, sowie er die komische Episode ganz ohne Zusammenhang mit dem übrigen Stücke eingeschaltet hat, ganz auf die Weise des ältesten englischen Theaters«. Daß ein Märchen — mittelbar oder unmittelbar — Ayrers Vorlage bildete, scheint unbestreitbar: Ein Königssohn verirrt sich bei der Jagd im Walde. Er kommt zum Hause eines Zauberers (oder einer Hexe) und gerät in seine Gewalt. Von seiner Knechtschaft (oder von der drohenden Ermordung) wird er durch die Tochter des Zauberers befreit. Sie fliehen miteinander, der Hexenmeister verfolgt sie vergeblich. Daß der Schluß, das Verlassen vor dem Tore, die Verzauberung des Vergessens und ihre Lösung in zahlreichen deutschen Märchen wiederkehrt (z. B. im »Liebsten Roland« bei Grimm K. H. M.), braucht kaum hervorgehoben zu werden. Auch zum Anfange gibt es zahlreiche Parallelen. Newell[1] glaubt das beste Vorbild in einem in Massachusetts verbreiteten Märchen »Lady Featherflight« gefunden zu haben. Aber auch auf dem Boden des alten Europa blüht die Erzählung von dem verirrten Königssohn — oder Knaben — den die Tochter des Hexenmeisters befreit, um mit ihm zu fliehen, noch immer. So in dem Bechstein-Märchen »Von dem Knaben, der das Hexen lernen wollte« und in den von Kuhn gesammelten »Märkischen Sagen«. Bei letzterem ist die Königstochter vom Popanz geraubt worden und ähnlich wie bei Miranda »war es schon lange her, daß

[1] Sources of Shakespeares Tempest, Journal of American Folklore, Vol. XVII. Die Abhandlung war mir leider nicht direkt zugänglich, ich mußte mich mit einem Referat begnügen. Es scheint, daß der Autor der Ansicht ist, daß das Märchen, in welchem er die Urform der Sturmfabel sieht, Shakespeare in einer literarischen Version, und zwar in der Novelle »La Palomna« des Pentamerone von Basile vorgelegen ist.

sie keinen Menschen gesehen«. Der Prinz und Befreier ist ihr Brudersohn, was Shakespeare dadurch vermeidet, daß er den Usurpator in zwei Gestalten zerlegt, einen Verräter und Bruder, den anderen edel und Vater des Erwählten sein läßt. Insel und Schiffbruch fehlen in den »Märkischen Sagen« nicht.

Der Stoff des »Tempest« oder vielmehr der Stoffkeim ist also ein echtes und altes Volksmärchen. Von diesem Märchen wurde der zweite Teil fortgelassen — die Flucht, das Vergessen und Wiederfinden der Befreierin — und der erste Teil logisch vervollständigt, indem eine Verbindung zwischen Königssohn und Zauberer über das zufällige Zusammentreffen hinaus vorgenommen wurde: Der Königssohn wird der Sohn des Feindes, der den Zauberer um sein Reich gebracht hat. Diese Motivierung treffen wir sowohl bei Ayrer wie bei Eslava, die Abkürzung nur bei letzterem; jedenfalls mußte sie nicht erst von Shakespeare vorgenommen werden.

Hat Shakespeare unmittelbar aus dem Volksmärchen geschöpft oder eine kunstmäßige Darstellung als Vorbild benützt? Wenn wir bedenken, daß der Dichter bei den anderen Märchendramen derselben Epoche regelmäßig ein literarisches Produkt als Quelle erwählt hat — bei Perikles wird es ausdrücklich im Stück selbst hervorgehoben, bei »Winters-Tale« war es die »Faunia« von Greene, bei »Cymbeline« eine Novelle von Boccaccio und eine Episode aus dem »Mirour of Knighthood« — so liegt die Annahme nahe, daß er beim »Tempest« ebenso gehandelt hat. Sein Vorbild mag im ganzen der Novelle von Eslava ziemlich geglichen haben, trug aber einige Züge, die Ayrer auch gebraucht hat. Shakespeare hat hier wie sonst nur dieser Züge, wie leiser Erinnerungsspuren der Volkspoesie, bedurft, um sie in ihrer ganzen Schönheit und Kraft wiederherzustellen.

IV. Analytischer Teil.

»Künftighin ist Prospero nur mehr ein Mensch, nicht mehr länger der große Bezauberer. Er kehrt zurück in sein Herzogtum, das er in Stratford am Avon verloren hatte.« In diese Worte hat Dowden seine Überzeugung gefaßt, die von späteren Forschern fast ausnahmslos angenommen wurde: Prospero ist Shakespeare[1], seine Zaubermacht ist die Dichtkunst, und mit den Worten:

> »so zerbrech ich meinen Stab,
> Begrab ihn manche Klafter in die Erde,
> Und tiefer, als ein Senkblei je geforscht,
> Will ich mein Buch ertränken.« (V. 1.)

hat er seinen Entschluß ausgesprochen, der Kunst zu entsagen und heimzukehren. Die trübe Vorahnung, die er mit den Worten: »Mein dritter Gedanke soll das Grab sein« andeutet, ist durch

[1] Vgl. auch die Seite 230 zitierte Stelle aus Furnivalls Einleitung.

seinen frühen Tod, einige Jahre nach der Rückkehr in Erfüllung gegangen[1].

Die von einzelnen geäußerte Einwendung, daß der Vorsatz Prosperos, sein Buch zu vernichten, keine persönliche Beziehung ausdrücke, sondern einfach auf die damalige, auch im Gesetz ausgesprochene Anschauung zurückgehe, nach der ein Zauberer nicht früher als gereinigt angesehen werden kann, als bis er sein Zauberbuch verbrannt hat, verdient keine Berücksichtigung. Die Strafbarkeit der Zauberei lag darin, daß sie ein Teufelsbündnis zur Voraussetzung hat; davon ist bei Prosperos Herrschaft über die Geister keine Rede. Auch braucht er sich nicht zu reinigen, denn es ist niemand auf den Gedanken verfallen, ihn anzuklagen, auch damals nicht, als er sich in Mailand in die geheime Kunst versenkte und seinem Bruder gewiß jedes Mittel recht gewesen wäre, ihn verdächtig zu machen, um ihn zu verdrängen. Da auch von Gewissensbissen Prosperos nirgends die Rede ist, darf es als ausgeschlossen gelten, daß Shakespeare ganz am Schluß ein bisher gar nicht angedeutetes Motiv hätte einführen wollen.

Wenn Prospero der Dichter ist, so bedeutet die Insel, die er allein mit seiner Tochter durch so viele Jahre bewohnt hat und, seinen Zauberstab niederlegend, verläßt, die Dichtkunst, der er Lebewohl sagt, oder genauer noch, die Bühne, auf der er seine Kunst zeigte. Es darf uns nicht überraschen, daß wir, gleich nachdem wir eine Darstellung seiner künstlerischen Leistung — die Zauberkunst — kennen gelernt haben, daneben eine zweite finden; ja wir müssen gefaßt darauf sein, noch mehrere andere zu finden, sowie auch in einem und demselben Traum derselbe Gedankeninhalt in verschiedenen Verkleidungen auftritt. Es handelt sich beim Traum wie beim Kunstwerk eben nicht um eine trockene Übersetzung von einer Ausdrucksform in die andere, sondern darum, Wünsche aller Art, bewußte, vorbewußte und unbewußte, als erfüllt darzustellen, ihre Befriedigung in der Phantasie zu durchleben, und das kann nicht zu oft geschehen. Caliban bestätigt unsere Auffassung mit den Worten:

»Die Insel ist voll Lärm,
Voll Tön' und süßer Lieder, die ergötzen
Und niemand Schaden tun.«

---

[1] Es ist meines Wissens nach nicht hervorgehoben worden, wie ähnlich der Lebenslauf Prosperos mit dem von Shakespeares Vater ist. Erst, während der Jugend des Dichters, ein angesehener und sogar gewaltiger Mann, wenn auch natürlich in sehr verkleinertem Maßstab: Burgess, alderman, bailiff und mayor. Dann plötzlich so verarmt, daß er das Haus nicht verlassen durfte, aus Angst vor dem Pfandarrest — also ebenso von aller Welt abgeschieden, wie Prospero auf einer Insel, der sich von seiner »armen Zelle« auch nicht weit entfernen kann. Auch Prospero behilft sich mit den Resten des einstigen Reichtums »Leinwand, Zeug und allerlei Gerät, das viel seitdem genützt«. Dann wieder, ganz plötzlich, ist der Stern des alten John Shakespeare im Steigen. Er wird völlig rehabilitiert durch die Adelsverleihung und schon zwei Jahre später stirbt er.

Im Epilog, der aller Wahrscheinlichkeit nach von Shakespeare selbst herrührt[1], spricht der Dichter durch den Mund Prosperos zum Publikum. In dieser bewußten Identifikation bestätigt er die Deutung, denn er nennt die Bühne »this bare island«, dies öde Eiland — das sie bis dahin auch dargestellt hatte.

Ariel, der die Insel mit seiner Musik, seinen süßen Liedern belebt, der jeden, der die Insel betritt, auf Befehl seines Meisters betört, der die Sinne verwirrt und wieder freiläßt, ist dann erst recht ein Sinnbild von Shakespeares Kunst und es ist ein Beispiel echt Shakespearischer Ironie, wenn Ariel die rohen Rüpel erst in die Irre führt und dann mit Hunden hetzt, wenn für die niedrig Denkenden und Gemeinen sich die Insel in einen Pfuhl verwandelt und sie »nach Pferdeharn riechen« läßt.

Prosper nimmt noch einen vierten Abschied, als er Zauberkunst und Insel verläßt und seinen Ariel freigibt, einen Abschied, der ihn mehr Überwindung zu kosten scheint, als alle anderen. Er tritt seine Tochter, die zwölf lange Jahre seine einzige Gefährtin war, an einen Jüngling ab, den sie auf den ersten Blick zu lieben begonnen hat. Als er einst, ausgesetzt auf dem »faul' Geripp' von Boot« verzweifelte, gab ihm ihre Nähe Kraft:

»ein Cherub
Warst du, der mich erhielt! Du lächeltest
Beseelt mit Unerschrockenheit vom Himmel,
Wenn ich, die See mit salz'gen Tropfen füllend,
Ächzt' unter meiner Last; und das verlieh
Mir widersteh'nde Kraft, um auszuhalten,
Was auch mir widerfuhr«. (I. 2.)

Läßt es sich in einem schöneren Gleichnis schildern, wie die schöpferische Phantasie den Dichter in jeder Not aufrecht erhält, als in diesem Kindeslächeln, das den von den Menschen Verlassenen in der Meeresöde tröstet und ermutigt?

Das Gebot ihres Erzeugers übertretend, enthüllt sie dem Königssohn, der um sie wirbt, ihren Namen und gibt sich ihm dadurch zu eigen, da bisher nur ein Einziger sie rufen konnte, daß sie ihm erscheine[2]. »Miranda — die Bewundernswerte« übersetzt der Beglückte; aus diesem Namen tönt ihm und uns der gerechte Stolz entgegen, mit dem der Dichter seiner Kunst ins Antlitz sieht, eh' er auf immer von ihr Abschied nimmt.

Der Verzicht auf die Kunst wird auch hier, wo sie in Miranda verkörpert ist, wiederholt und sogar in doppelter Form: Mit voller Deutlichkeit am Schluß dadurch, daß Prospero sie dem von ihr geliebten Ferdinand vermählt; aber dasselbe ist auch in der zweiten Szene

---

[1] Dieser Meinung ist der Herausgeber des Arden Shakespeare, Morton Luce.
[2] Ferdinand: Wie heißet Ihr?
Miranda: Miranda. O mein Vater
Ich hab' Eu'r Wort gebrochen, da ich's sagte. (III. 1.)

des ersten Aktes angedeutet: Miranda schlummert ein und erfüllt damit Prosperos Wunsch:

»Dich schläfert, diese Müdigkeit ist gut
Und gieb ihr nach. — Ich weiß du kannst nicht anders.«

Merkwürdig ist dabei das Mittel, durch das Prospero ihre Schläfrigkeit herbeigeführt hat: Er hat ihr die verwischten und vergessenen Erinnerungen der frühesten Kindheit[1] wieder ins Gedächtnis gerufen und gerade auf diese Weise, durch Bewußtmachung von Erinnerungen, wird nach der Erfahrung der Psychoanalyse die aus den Quellen des Unbewußten schöpfende Phantasie zur Ruhe gebracht.

Freiwillig gibt Prospero seine Tochter hin, freiwillig verläßt er die Insel, vorher zeigt er noch, daß er sie zu behaupten versteht, wenn er will und sie sich nicht mit Gewalt entreißen läßt.

Von drei Seiten wird ihm sein Besitz streitig gemacht: von Caliban, Stephano und Ferdinand, den drei verschiedenen Typen seiner Rivalen, die seine Nachfolger zu werden wünschen.

Caliban, der plumpe, rohe, unentwickelte, der nur bellen konnte, ehe ihm Prosper die Sprache verlieh, hauste schon vor ihm auf der Insel. Er ist die Verkörperung der Vorgänger Shakespeares, der älteren dramatischen Schule mit ihrer rohen Häufung von Greueln und Schandtaten und ihrer plumpen Sprache, die erst unter Shakespeares Einfluß geschmeidig und wohlklingend wurde. Weil er schon vor Prosperos Ankunft auf der Insel gewesen ist, hält er sich für ihren rechtmäßigen Herrn und schilt den, der sie durch seine Kunst erst bewohnbar gemacht hat, einen Usurpator:

»Dieses Eiland
Ist mein, von meiner Mutter Sycorax,
Das du mir wegnimmst.«

Genau so hat zum mindesten ein Vorgänger Shakespeares, der Dramatiker Robert Green, ihn des Plagiats beschuldigt und mit Schimpfreden überhäuft, ihn einen »Shakescene«, »upstart crow« und »tygers heart wrapt in a players hide« genannt[2]. Mit roher Gewalt suchte sich Kaliban Mirandas zu bemächtigen, aber selbst wenn es ihm gelungen wäre, das wunderbare Mädchen zu besitzen,

[1] Prospero: »Kannst du dich einer Zeit
Erinnern, eh' zu dieser Zell' wir kamen?
Kaum glaub ich, daß du's kannst, denn damals warst du
Noch nicht drei Jahre alt.
Miranda: Allerdings ich kann's.
Prospero: Woran? An anderen Häusern, andern Menschen?
Sag mir das Bild von irgend einem Ding
Das dir im Sinne geblieben.
Miranda: S' ist weit weg
Und eher wie ein Traum als die Gewißheit,
Die mein Gedächtnis aussagt. Hatt ich nicht
Vier bis fünf Frauen einst zur Wartung?

[2] Robert Green (1560—1592), A groats worth of wit bought with a million of repentance.

er hätte mit ihr nur die ganze Insel »mit kleinen Kalibans bevölkern« können.

Ist Kaliban trotz seiner untermenschlichen Wildheit nach Coleridges Ausspruch doch »in some respects a noble being«, so stellen Stephano und sein Genosse Trinculo die reine Gemeinheit dar. Sie haben nicht die Entschuldigung für sich, daß sie Hexenkinder und auf einer wüsten Insel aufgewachsen sind. Sie stammen von Menschen und haben unter Menschen gelebt, trotzdem erheben sich ihre Gedanken nie über die gemeinsten Bedürfnisse. Säufer, Lügner, Meuchelmörder, zu nichts gut, als zu ein paar Wortverdrehungen, so hat sie Shakespeare mit einer Verachtung geschildert, der die Bitterkeit nur deshalb fehlt, weil die Distanz allzugroß ist. Solche Lumpen sollen daran denken, auf Prosperos Insel zu herrschen und seine Tochter zu besitzen! Sie greifen nach dem abgebrauchten Trödel, den er ihnen hinwirft; der falsche Flitterglanz der Phrasen, fadenscheinige Sentenzen und der nachgemachte Königsmantel seines tragischen Stils, das ist es, was sie anzieht und blendet und über diesen abgeschmackten äußeren Schein der Kunst, den sie »am Schnürchen stehlen«, vergessen sie, nach der wahren Herrschaft zu streben. Unendlich treffend sind die äußerlichen Nachahmer und Nachempfinder, die keinem großen Dichter fehlen, in dieser Szene des vierten Aktes geschildert, in der die Narren von ihrem Thronfolgeplan dadurch abgelenkt werden, daß sie sich in die Trödelpracht vergaffen, die Ariel ihnen auf Prosperos Geheiß in den Weg hängt. Kaum sitzt ihnen der erborgte Prunk am Leibe, so wird er von den Hunden heruntergerissen und im Sumpf sein Glanz verdorben. Durch die Verkleidung in flittergoldne Königsmäntel werden sie gleichzeitig als Schauspieler gekennzeichnet[1]; vielleicht gab es unter Shakespeares Kollegen ein paar junge Leute, die durch Nachahmung seiner Eigenart für sich einen dem seinigen ebenbürtigen Erfolg zu erringen hofften.

Caliban und Stephano sind Kontrastfiguren, damit das Idealbild des Nachfolgers, wie ihn Shakespeare als den wahrhaft würdigen herbeisehnt, sich desto heller abhebe. Auch er wird, wenn auch nur scheinbar, von Prospero beschuldigt, durch unlautere Mittel nach der Herrschaft zu streben:

»Du hast die Insel
Betreten als Spion, mir, ihrem Herrn
Sie zu entwenden.«

Aber kein unlauterer Gedanke lebt in ihm und obgleich er, der Königssohn, auf die unwürdigste Art behandelt wird, vergißt er seinen Stolz und verzichtet auf die Rache um der Geliebten willen. Er fügt sich dem tyrannischen Willen, weil Prosper der Vater Mirandas ist und erwirbt sie auf die einzige Weise, in der man sie erwerben kann: durch freiwillige Dienstbarkeit.

[1] Diesen Hinweis verdanke ich einer mündlichen Mitteilung des Herrn Prof. Freud.

Ein feinsinniger Shakespeare-Forscher[1] hat in Ferdinand den jungen Fletcher wiedererkennen wollen. Ich glaube die Züge Ferdinands sind zu wenig scharf umrissen, als daß man in ihnen ein Porträt erkennen könnte, es ist ein Idealbild, dem der glänzendste und bedeutendste seiner Nachfolger notwendig am nächsten kommen muß. Im Grunde gibt es für jeden Mann nur einen idealen Nachfolger und das ist der eigene Sohn. Da es dem Dichter versagt geblieben ist, ein solches verjüngtes Ebenbild heranwachsen zu sehen, hat er seine Sehnsucht in einem Phantasiegemälde befriedigt und verewigt.

Was bisher geleistet wurde, war bloß der Nachweis und die Übersetzung allegorischer Gestaltungen, wie sie der dichterischen Darstellung harmloser Gedankenzüge, die nicht bewußtseinsfremd zu sein brauchen, entsprechen. Nur an einer Stelle, bei Ferdinand, wurde das Persönlichste des Menschen Shakespeares, nicht des Dichters, gestreift. Wollen wir davon mehr erfahren und uns das Recht zu tiefer schürfenden Deutungen erwerben, so dürfen wir den »Sturm« nicht länger isoliert betrachten, sondern im Zusammenhang mit dem Schaffen der ganzen letzten Periode, deren Endpunkt er ist.

Lassen wir zunächst den Forschern das Wort, die uns die Gemeinsamkeiten der vier letzten Stücke (Perikles, Cymbeline, Wintermärchen, Sturm) schildern.

Morton Luce[2] sagt: »Sie erzählen alle von Reue und Versöhnung, von Vergebung, Liebe und Frieden. In allen finden wir die nachdenkliche und doch zärtliche Teilnahme, die von den reiferen Jahren bei den Freuden und Leiden der Jugend empfunden wird und nicht selten wird des Dichters ernstere Stimmung durch Wiederverjüngung aufgeheitert. In jedem gibt es eine Wiedervereinigung mit von dem Tode auferstandenen Kindern — Marina, Miranda, Perdita, der Sohn des Alonso, die Söhne des Cymbeline, und selbst ihre Namen Marina, Miranda und Perdita sind nach demselben Muster geformt. In drei dieser Stücke wird ein Weib von ihrem Gatten gerissen und schließlich in einem vollkommeneren Band der Neigung ihm wieder geschenkt. In allen fühlt man eine entzückte, fast leidenschaftliche Wiederkehr zur Natur, zu der schönen Szenerie Englands — was immer ihre *dramatische* Lokalität sein mag — zu dem fröhlichen, unschuldigen Leben in Hügel und Strom, Busch und Baum.

Furnivall[3]: »Dieses Stück (Pericles) bildet den richtigen Eingang für die vierte Periode, mit seiner fröhlichen Wiedervereinigung der lang getrennten Familie, Vater, Mutter und Tochter (Shakespeare hat jetzt nur zwei Töchter, sein Sohn starb 1596)« . . . und später: »Miranda und ihre Genossin Perdita sind die Idealisierung des holden

[1] Arden, Shakespeare, Introduction p. 25.

[2] »And who is Ferdinand? Is he not with his gallantry and his beauty the young Fletcher?« Dowden, »Shakespeare, His Mind and Art«.

[3] Leopold Shakespeare, Introduction p. 57 ff.

Landmädchens, das Shakespeare in seinem erneuerten Familienleben in Stratford um sich sehen würde . . . Es ist bemerkenswert, daß in allen den vier Stücken der vierten Periode verlorene Töchter und Söhne vorkommen.«

Brandes[1]: »Selbstverständlich haben sie ⟨Marina, Imogen, Perdita und Miranda⟩ Modelle oder ein Modell gehabt. Eine neue Welt hat sich Shakespeare geoffenbart und es würde unfruchtbar sein, sich den vielfältigen, nahe oder ferne liegenden Vermutungen zu überlassen, wie oder durch wen sie sich ihm geoffenbart hat . . . Es liegt überhaupt in der Schilderung von Miranda wie von Marina etwas halb Väterliches, und zwar in der Zärtlichkeit, womit die Gestalt gezeichnet ist; insbesondere auffallend ist im ‚Sturm' die Auffassung des jungen Mädchens in seiner natürlichen Anmut als eines bewunderungswürdigen Mysteriums. . . . Und nun zum Schluß das ganz junge Mädchen, betrachtet mit dem warmen Blick des reifen Mannes, mit der Freude an ihrer Jugend und mit einer gewissen Erotik der Bewunderung.

Sie war ihm verloren gegangen, wie Marina ihrem Vater Perikles, Perdita ihrem Vater Leontes. Er vertieft sich in ihr Wesen mit der väterlichen Zärtlichkeit, die er selbst seinem Geschöpfe Imogen gegenüber empfindet und die seine letzte Inkarnation der Magier Prospero, für seine Tochter Miranda fühlt.«

Wir wollen zusammenfassen, daß in allen vier Stücken ein mit besonderer Liebe und Zartheit geschildertes, junges Mädchen im Mittelpunkt steht[2].

Die Einstellung, von der aus diese Gestalten gesehen und geschildert sind, ist im wesentlichen die väterliche, doch verdient es hervorgehoben zu werden, daß Brandes daneben noch eine unzweideutig erotische Beziehung vermutet. Entsprechend der Einstellung des Dichters steht auch in den vier Dramen das Verhältnis zwischen Vater und Tochter im Vordergrund, alle vier Frauenengestalten sind als Töchter geschildert und drei von ihnen als verlorene Töchter, die ihren Vätern als tot gelten und ihnen am Schluß durch die Gunst des Schicksals zurückgegeben werden. Es ist nicht wohl möglich, diese Übereinstimmung als Zufall zu behandeln oder zu übersehen, wie gut sie zu der Lage paßt, in der sich Shakespeare damals, kurz vor dem endgültigen Abschied von seiner Kunst, befunden haben muß, als er den Tag herankommen sah, der ihn wie Perikles, Leontes und Cymbeline mit den Verlorengeglaubten vereinigen, ihm die vor einem Vierteljahrhundert bei seinem Auszug nach dem Glück als Kind verlassene Tochter als vollerblühtes Weib wiedergeben sollte. Wir sind hier also auf einige der wenigen Stellen gestoßen, wo das dichterische Schaffen Shakespeares wesentlich, in der Stoff- und Motiv-

[1] Georg Brandes, William Shakespeare, S. 821–823.

[2] Auch nach einer von Conrad in den »Preußischen Jahrbüchern« veröffentlichten Studie hat das Wintermärchen eine deutliche Beziehung zur Tochter Shakespeares; er habe dieses Stück für seine Tochter Susanna verfaßt.

wahl und in der Gestaltung der Figuren, von inneren Erlebnissen beeinflußt war, deren Verursachung und äußeren Anlaß wir genau kennen. Von hier aus ist ein Zugang zu Seelenvorgängen eröffnet, die sonst hinter tiefen Schleiern verborgen sind. Um so mehr muß es wundernehmen, daß auch diejenigen Biographen, die die Tatsache anerkennen und hervorheben, doch darüber leicht hinweggleiten, ohne sich zu bemühen auf die Einzelheiten näher einzugehen, die Widersprüche, die noch bestehen bleiben, aufzuklären.

Der gröbste dieser Widersprüche, der die ganze Auffassung zu erschüttern geeignet scheint, liegt darin, daß gerade in dem allerletzten Stücke, »dem Sturm«, nicht wie in den drei vorhergehenden Stücken eine dem Vater entrissene Tochter ihm wiedergegeben wird, das volle Gegenteil ist der Fall: Die Tochter lebt von ihrer frühesten Jugend an in der denkbar innigsten Gemeinschaft mit dem Vater, so daß sie keinen andern Mann als ihn kennt, und geht ihm erst am Schluß durch ihre Eheschließung verloren[1]. Der »Sturm« ist also in dieser Hinsicht das Negativ der drei vorhergehenden Dramen.

Für die psychoanalytische Betrachtungsweise ist dieser Einwand die schönste Bestätigung. Im Unbewußten wohnen die Gegensätze eng nebeneinander und in den Gebilden, die ihm nahestehen, im Traum, aber auch noch in den primitiven Sprachen[2] kann ein Gegensatz für den andern eintreten. Das ist weder Willkür noch Rätselspielerei, sondern eine durch die Grundgesetze des Psychischen begründete Tatsache, die am leichtesten verständlich ist, wo es sich, wie hier, um Wunsch und Wunschgegensatz handelt. In den drei vorhergehenden Dramen hatte Shakespeare das Verhältnis dargestellt, wie es wirklich war und nur den Schluß seinen Absichten entsprechend hinzugedichtet. Nun stand er schon unmittelbar vor der Erfüllung und es war kaum der Mühe wert, das in der Phantasie zu genießen, was ihm in wenigen Monaten die Wirklichkeit bieten mußte. Ein anderer schmerzlicher Gedanke aber war dringender geworden, je näher die Wiedervereinigung rückte: die verlorenen Jahre wurden damit doch nicht zurückgegeben, die Trennung nicht wieder gutgemacht, die Entfremdung, die seine lange Abwesenheit hervorgerufen hatte, nicht behoben. Der Anlaß, für den der »Sturm« gedichtet wurde, die fürstliche Vermählung, mußte diese Besorgnisse und trüben Gedanken verstärken: wie bald wird auch die eine noch unvermählt gebliebene Tochter heiraten und verloren gehen? Von dieser Frage ausgehend hat der Dichter die Vergangenheit in ihr Gegenteil umgewandelt: Aus der unter Bauern und Rüpeln aufgewachsenen Perdita wird die Fürstentochter Miranda, die durch ihren Vater und einzigen Lehrer in Weisheit unterwiesen wurde, und von allen Menschen abgeschieden mit ihm auf einer wüsten Insel lebt.

Shakespeare hatte zwei Töchter: die ältere, Susanna, die im Jahre 1583 geboren war, hatte schon 1607 den bekannten Arzt

[1] »For I have lost my daughter« V. I.
[2] Über den Gegensinn der Urworte, Freud, Jahrbuch II, 1910, S. 179 ff.

Hall in ihrer Vaterstadt geheiratet. Die jüngere, Judith, zugleich mit dem frühverstorbenen Söhnchen Hamnet, 1585 geboren, war, als der »Sturm« geschrieben wurde, 26 Jahre, also gerade so alt, wie ihre Mutter gewesen war, als Shakespeare an ihr Gefallen gefunden und sie bald darauf mehr oder weniger freiwillig geheiratet hatte.

Susanna gilt als das Lieblingskind des Vaters, weil er sie in seinem Testament zur Universalerbin eingesetzt hat. Der Schluß ist etwas voreilig, denn er läßt außer acht, daß eine der wichtigsten Lebenstendenzen Shakespeares die Gründung eines Hauses war, das als grundbesitzender Landadel durch viele Generationen blühen und gedeihen konnte[1]. Die Aussicht, diesen Lieblingswunsch erfüllt zu sehen, gab ihm nur die Einsetzung der älteren Tochter, die an einen tüchtigen und hochgeachteten Mann verheiratet war und auch von ihm schon Nachwuchs hatte. Die jüngere, Judith, war zur Zeit der Abfassung des Testamentes, am 5. Jänner, noch nicht verheiratet und was aus ihrer im Februar mit allen Zeichen der Überstürzung geschlossenen Ehe werden würde, ließ sich Anfang März, als das Testament unterfertigt wurde, nicht mit hinreichender Sicherheit sagen, um eine Abänderung des Testamentes zu rechtfertigen. Übrigens gibt das Testament deutlich Zeugnis von dem liebevollen Gedenken an die jüngere Tochter: der Vater hinterläßt ihr das lebenslängliche Mietrecht an einem Hause, zwei Legate von je 150 Pfund – eine für damalige Zeit sehr erhebliche Summe, hatte doch Shakespeare für sein Haus, eines der schönsten in Stratford, nur 60 Pfund gezahlt – und eine »broad gilt silver bowl«, die wahrscheinlich das wertvollste Stück seines Hausrates war.

Damit soll nicht behauptet werden, daß nur die jüngere Tochter in dem Dichter jene Gefühle erweckt hat, die in den Dramen der letzten Periode zum Ausdruck kommen. Die Grundlage der Empfindungen war aller Wahrscheinlichkeit nach dieselbe für beide Töchter. Aber die ältere war damals, als die seelische Heimkehr des Dichters begann, schon verheiratet und Mutter, ihre Liebe war weggegeben, überdies scheint sie eine glaubenseifrige Puritanerin gewesen zu sein. Die jüngere hatte, obgleich es ihr, der reichsten Erbin von Stratford, nicht an Bewerbern fehlen konnte, unvermählt ausgeharrt, als wollte sie, wie Miranda, den Bräutigam aus der Hand des Vaters empfangen.

Des Lesens und Schreibens waren beide unkundig, aber daß Shakespeare sich mädchenhaften Reiz auch ohne Bildung denken konnte, scheint mir nicht zweifelhaft. Ich glaube nicht, daß Florizel sich nach Perditas Schulzeugnissen erkundigt hat.

Die Phantasie von der verlorenen und wiedergefundenen Tochter, die die drei ersten Stücke der letzten Periode durchzieht, ist also in ihrer psychischen Grundlage identisch mit der scheinbar gegensätzlich ausgemalten Situation des »Sturm«. Nun enthält die Liebesfabel des »Sturm« sehr charakteristische und auf den ersten

[1] Auch Sidney Lee erklärt die Bevorzugung der älteren Tochter mit den »aristocratics tendencies« des Dichters.

Blick nicht ganz verständliche Details: Die strenge Prüfung, die Prosper über Ferdinand verhängt, obgleich er ihn doch gut genug kennt und die Heirat von Anfang an billigt, ja herbeiführt, dann die auffällig oft, sogar noch in der »Maske« wiederholte Mahnung der Enthaltsamkeit, die dem von uns angenommenen Anlaß, der fürstlichen Hochzeit, gar nicht sehr gut angepaßt ist. Um diese Züge zu verstehen, müssen wir auf die charakteristischen Details der anderen Dramen eingehen, die auf derselben Motivgrundlage errichtet sind.

Im »Perikles« kommen außer dem Titelhelden noch zwei Väter mit ihren Töchtern vor, der eine von ihnen, mit dem das Drama anhebt, lebt mit seiner Tochter im Inzest und bedroht jeden Freier, der ihn der Geliebten zu berauben droht, mit dem Tode. Allerdings dürfte dieser Teil des Dramas nicht von Shakespeare sein, da er aber die Fortsetzung ausgearbeitet hat, so muß er die erste Hälfte doch wohl gekannt haben und von ihr zum Schaffen jenes Teiles, der die Fabel von der verlorenen Tochter in der als Vorbild benützten Quelle verwertet, angeregt worden sein.

Im »Wintermärchen« hat sich Shakespeare fast in allen Punkten eng an seine Quelle, die beliebte Erzählung von Green: Pandosto, The Triumph of Time, gehalten. Die wesentlichste Abweichung liegt darin, daß das Vorbild den Versuch einer Verführung der – unerkannten – Tochter durch den Vater enthält, den Shakespeare gestrichen hat, der auch in den zarten, märchenhaften Ton, in dem der letzte Teil seines Werkes gehalten ist, nur sehr schlecht passen würde. In der Erzählung läßt Pandosto — bei Shakespeare Leontes — den Prinzen, der sich als Ritter ausgibt, in den Kerker werfen und »entgegen seinen hohen Jahren, begann er durch die Schönheit Faunias (der Name Perdita ist Shakespeares Eigentum) gereizt zu werden«. Es folgen dann lange Selbstgespräche und Liebeserklärungen, bis Pandosto, durch ihren Widerstand gereizt, schwört: »wenn sie nicht in kürzester Zeit sich überreden ließe, wolle er alle Lebensart (courtesie) beiseite setzen und sie mit Gewalt zur Gewährung zwingen«. Die Entdeckung kommt rechtzeitig, um das Äußerste zu verhüten, er anerkennt mit Rührung die Verlorene, feiert ihre Hochzeit und bringt sich bald darauf, von Gewissensbissen gefoltert, um. Diese ganze Episode ist bei Shakespeare verschwunden und hat nur eine leise Spur hinterlassen:

Florizel: »Mit dem Gefühl
Seid mein Vertreter jetzt, denn wenn Ihr bittet,
Gewährt mein Vater Großes leicht wie Tand.
Leontes: Eu'r schönes Liebchen müßt er dann mir geben,
Da er's für Tand nur achtet.
Paulina: Herr mein Fürst
Eu'r Aug' hat zu viel Jugend. Einen Monat
Vor Eurer Königin Tod war solcher Blicke
Sie würdiger, als was Ihr jetzt betrachtet.
Leontes: Nur ihrer dachte mein entzücktes Auge.«

Auch Shakespeare läßt also Leontes nicht ungerührt bleiben, aber er weiß ein tief psychologisches Motiv dafür einzuführen, das Green völlig entgangen ist. Die Ähnlichkeit Perditas mit ihrer Mutter ist es, die ihn unwiderstehlich anzieht, ganz so wie in dem Grimmschen Märchen, das der Quelle des »Perikles« zugrunde liegt oder nahesteht, der König seine Tochter begehrt, weil sie die einzige ist, die der verstorbenen Gattin ähnlich ist. Die Tochter tritt vor Leontes als die jung gebliebene Gattin hin, als Ebenbild des Gegenstandes seiner Liebe zur Zeit seines heißesten Begehrens, das sie gegen seinen Willen in ihm wiedererweckt.

Dieser zärtlichen, deutlich erotisch gefärbten Einstellung zur Tochter entspricht die Ablehnung des Alterns, der Wunsch, daß die Gattin ewig jung geblieben sein möchte, ewig sich selber gleich – wie ein Bild oder eine Statue. Die merkwürdige Erfindung von der scheinbaren Statuenhaftigkeit Hermionens, die in Greens Erzählung, wo die Königin wirklich stirbt, nicht vorkommt, für die man bisher auch keine andere Quelle nachweisen konnte, wird durchaus verständlich als Darstellung einer Wunscherfüllung. Das malt sich aufs deutlichste in der Enttäuschung des Leontes, gleich nachdem er der angeblichen Statue ansichtig wird:

»Doch, Pauline,
Hermione war nicht gealtert, so
Wie dieses Bild scheint.«

Wie gut das alles zu Shakespeare paßt, der bei der Heimkehr die Gemeinschaft mit seiner Gattin wiederaufnehmen mußte, die mehrere Jahre älter war als er selbst, das braucht nicht ausführlich auseinandergesetzt zu werden.

Die erotische Einstellung, die Brandes neben der väterlichen herausfühlt, ist also wirklich vorhanden, aber sie fließt mit dieser aus derselben Quelle, der Liebe des Vaters zur Tochter.

So wie im Imogen-Stoff des »Cymbeline« nach Simrocks Ansicht das Schneewittchenmärchen anklingt – der scheinbare Vergiftungstod, der durch die böse Schwiegermutter herbeigeführt wird – so läßt sich als Grundlage des Wintermärchens ein Griseldis-Stoff erkennen, wenn man den psychologischen Gehalt, wie ihn die Untersuchung Ranks [1] klargelegt hat, ins Auge faßt. Auch bei Griseldis handelt es sich um die Bevorzugung der Tochter vor der alternden Mutter. So wie Griseldis verbannt wird, wird Hermione verurteilt – wobei es im höchsten Maße charakteristisch ist, daß diese Verurteilung erfolgt, gleich nachdem sie einer Tochter das Leben gegeben hat. Es ist, wie wenn der Gatte sagen würde: Nun, wo ich eine Tochter von dir habe, brauche ich dich nicht mehr. Dies gilt natürlich nur von der Grundlage der Fabel, die Shakespeare schon in einer

[1] Rank, »Der Sinn der Griseldafabel«. Imago I, 1, 1912. Daß Shakespeare mit dem Griseldis-Märchen vertraut war, geht aus »The Taming of the Shrew«, II, 1 hervor.

nach ganz anderen Tendenzen bearbeiteten Form übernommen hat. Seine Größe liegt aber darin, daß er jedesmal den eigentlichen, wahrsten und tiefsten Grund, den unbewußten Gehalt herauszuempfinden versteht; dadurch gelingt es ihm, bei der Bearbeitung von ganz gleichgültigen Literatur-Produkten mit scheinbar geringen Änderungen die tiefsten Wirkungen hervorzubringen. Die unverständliche Eifersucht des Leontes, die doch mit solcher Wahrheit wirkt, daß man ihn deshalb mehr bemitleiden, als hassen muß, hat eine solche unbewußte Wurzel in der Ablehnung der Frau — zuerst wegen ihrer Schwangerschaft und dann, weil sie durch die Tochter unnötig geworden ist. Wie bei Griseldis kann die Wiedervereinigung der Ehegatten erst erfolgen, nachdem die herangewachsene Tochter an den Hof des Vaters gekommen ist und dieser auf sie verzichtet hat. Im Märchen und Drama kommt die Moral zu ihrem Recht, das ist eine Bedingung der teilweisen Durchsetzung einer durchaus nicht moralischen unbewußten Phantasie.

Die Quelle des Wintermärchens enthält also wie der erste Teil des »Perikles« eine inzestuöse, leidenschaftlich-erotische Beziehung des Vaters zur Tochter. In Shakespeares Bearbeitung wurde das Motiv nur verwischt, ohne zu verschwinden, und seine psychologische Wurzel, die Bevorzugung des jungen Ebenbildes vor dem gealterten Urbild, blieb bestehen.

Im »Cymbeline« finden wir zwischen Vater und Tochter keine sehr innigen Beziehungen. Nur eines ist hervorzuheben, daß er sie von dem Geliebten fernzuhalten bestrebt ist. Er vermählt sie zwar mit ihm, verbannt ihn aber vom Hofe, so daß die Ehe nicht vollzogen werden kann. Dieses unsinnige Vorgehen paßt gar nicht zu der »rationalisierten« Begründung, der die unebenbürtige Abstammung Leonatos zum Vorwand dient.

Jüngere, glücklichere Bewerber von der Tochter abzuhalten, sich ihren Alleinbesitz zu bewahren, wie es Antiochus und Cymbeline bestrebt sind, das hat das Schicksal dem Prospero, dem Herrn der wüsten Insel, erspart, denn er ist der einzige Mann, den das Mädchen je gesehen hat. Der Inhalt des Stückes ist sein freiwilliger Verzicht auf sie und nach dem, was uns die anderen Dramen gezeigt haben, ist es nicht mehr schwer, alles, was unverständlich schien, aus dem Widerstand gegen diesen Verzicht zu erklären. Zwei von den drei Bewerbern, Caliban und Stephano, werden mit der größten Verachtung geschildert, als Auswurf, dessen bloße Gedanken schon die jungfräuliche Reinheit beschmutzen. Der dritte, Auserwählte, erhält sie schließlich, aber erst nachdem ihm Prospero mit unnachsichtlicher Strenge entgegengetreten ist und ihn seine Übermacht aufs deutlichste fühlen hat lassen. Er muß ihm als Knecht dienen und sich zu derselben Arbeit wie Caliban gebrauchen lassen, ehe er ihm die Tochter übergibt. Als er ihre Liebesschwüre belauscht, bricht er in die Worte aus:

»So froh darob kann ich nicht sein, wie sie«

und setzt erst sich fassend hinzu:

»Doch größre Freude
Gewährt mir nichts.«

Den Klagen Alonzos um seinen toten Sohn erwidert er halb scherzhaft, halb aufrichtig:

»Gleich groß ist mein Verlust; und ihn erträglich
Zu finden, hab' ich doch weit schwächere Mittel,
Als ihr zum Trost herbei könnt rufen: ich
Verlor ja meine Tochter.«

Die beiden letzten Zeilen sind deutlich. Prospero spielt mit Alonzo und deutet in einer für jenen unverständlichen Form an, sein Sohn lebe nicht nur, er könnte ihn sogar herbeirufen; er selbst aber habe seine Tochter so verloren, daß ihm kein Zurückrufen mehr helfe.

Nach Ansicht der primitiven Völker, die sich in zahllosen Märchen und Gebräuchen erhalten hat, gewinnt man die Herrschaft über einen Menschen, wenn man seinen Namen kennt. (Z. B. im Märchen vom Rumpelstilzchen.) Der Name ist auch für unser Empfinden ein wichtiges Stück der Persönlichkeit. Sobald Miranda ihren Namen, das Verbot des Vaters übertretend, preisgegeben hat, verlor er ihren Alleinbesitz an den jüngeren Werber.

Die ganze Behandlung des Ferdinand durch den Schwiegervater hat zahlreiche Analogien in Märchen, wo der Held um die Tochter des Zauberers unter Einsatz seines Lebens dienen muß. Der Unterschied liegt darin, daß der Groll Prosperos nur scheinbar ist, wodurch das Ganze auf ein höheres Niveau gehoben wurde, während der alte Affektinhalt noch deutlich durchschimmert.

So hat sich auch das Gebot der Enthaltsamkeit hinter eine ethische Verkleidung geflüchtet, und nur die aufdringliche Schärfe mit der es eingeprägt und wiederholt wird, deutet an, daß es sich um die Reste väterlicher Eifersucht handelt.

Hat der Dienst Ferdinands seine Analogien im Märchen, so wiederholt das Enthaltsamkeitsgebot eine weit verbreitete Sitte, nach der sich das junge Paar eine Zeitlang — meist die ersten drei Nächte — nicht angehören darf. Ursprünglich war die erste Umarmung dem Vater vorbehalten, an dessen Stelle später das Clan-Oberhaupt und schließlich der Gutsherr trat (ius primae noctis)[1]. Als sich das Alleinrecht des Gatten durchgesetzt hatte, wurden diese Nächte dem höchsten Vater, Gott, geweiht und an Stelle der Hingabe trat die Enthaltsamkeit im Namen Gottes (Josefs-Ehe)[2]. Solche Enthaltsamkeit verlangt auch Prospero von dem Freier seiner Tochter, bis zur Eheschließung, wo er sie ihm ganz und bedingungslos überläßt.

[1] Siehe Freud, Das Tabu der Virginität. (Sammlung kleiner Schriften zur Neurosenlehre. Vierte Folge, 1918. S. 229 ff.)

[2] Diesbezüglich sind insbesondere die Bemerkungen in Storfers »Zur Sonderstellung des Vatermordes«, (Schriften zur angew. Seelenkunde, herausgegeben von Freud, Heft 12, 1911) hervorhebenswert.

Und was geschieht dann, wenn dieser schwerste Verzicht zu Ende geführt ist? Prospero sagt es uns:

> »Dort hab' ich Hoffnung, die Vermählungsfeier
> Von dieser Herzgeliebten anzusehen.
> Dann zieh' ich in mein Mailand, wo mein dritter
> Gedanke soll das Grab sein.«

Nur der Gedanke an das Grab bleibt dem Alternden übrig, wenn die Hochzeit der Tochter vollzogen ist. Pandosto, der abgewiesene Freier um die Tochter — die Quelle ist fast überall deutlicher als die Bearbeitung — tötet sich selbst gleich nach der Hochzeit. Das Merkwürdigste aber ist, daß die Prophezeihung für Shakespeare selbst ganz genau eingetroffen ist. Seine Tochter Judith heiratete unter sehr auffallenden Umständen. Denn obgleich sie ihren Gatten, der übrigens vier Jahre jünger war als sie, von frühester Jugend an gekannt haben muß (die beiden Honoratiorenfamilien zu Stratford waren eng befreundet, der Vater des Bräutigams, Richard Quiney, hat den einzigen erhaltenen Brief an Shakespeare geschrieben), wurde trotzdem die Heirat mit solcher Eile betrieben, daß weder für eine Aufbietung, noch für die Dispens davon Zeit blieb. Den jungen Eheleuten wurde von der kirchlichen Behörde eine Geldstrafe auferlegt und ihnen überdies die Exkommunikation angedroht[1]. Die Hochzeit fand am 10. Februar 1616 statt und wenige Wochen darauf, am 23. April 1616, starb William Shakespeare.

Wir müssen noch zu einer anderen Abänderung zurückkehren, die Shakespeare an dem Vorbild seines »Wintermärchen« vorgenommen hat. Bei Green langt, wie bei Shakespeare, die Antwort des Orakels an, durch die Hermione schuldlos erklärt wird. Pandosto bereut daraufhin seine Eifersucht, allein es ist zu spät, sein kleiner Sohn stirbt und aus Schmerz über diese Nachricht auch die unschuldig angeklagte Gattin. Bei Shakespeare tut Leontes die Antwort des Orakels, die alle anderen überzeugt, mit den Worten ab:

> »Nur Lug und Falschheit spricht aus dem Orakel;
> Fort geh' die Sitzung, dies ist nur Betrug.«

Und wird dann mit einem Schlag umgestimmt, als er erfährt, sein Sohn sei gestorben.

Hier läßt sich auf den Unterschied zwischen dem Durchschnittskopf und dem Genie der Finger legen. Der Hergang, wie ihn Green erzählt, ist logisch richtig und läßt trotzdem die Hörer kalt. Bei Shakespeare ist die Folgerung logisch unsinnig, aber die Handlung wirkt tief erschütternd, weil sie auf der tiefsten psychologischen Wahrheit aufgebaut ist.

Schon Brandes meint, daß der Mamilius des »Wintermärchen« den Dichter an sein mit elf Jahren verstorbenes Söhnchen erinnern mußte. Noch einen Schritt weiter und wir stehen vor dem Problem

[1] Sidney Lee, Shakespeare p. 271.

der Schuld und seiner Lösung. Mamilius stirbt durch die Schuld des Leontes, weil dieser seine Frau, die Mutter seines Sohnes, mißhandelt und von sich gestoßen hat:

> »Der Prinz, dein Sohn, aus Furcht und Herzeleid,
> Der Königin halb, ist hin.« (III. 2.)

Auch Shakespeare hat seine Frau von sich gestoßen, als er allein nach London ging und dort ohne sie blieb, auch Shakespeare hat seinen Sohn verloren — die Parallele wäre vollständig, wenn die Motivverbindung, die in dem Drama zwischen den beiden Tatsachen besteht, auch in seinem Leben herzustellen wäre.

Diese Verbindung besteht, sobald wir einen Satz der Psychoanalyse darauf anwenden, der von dem Glauben an die »Allmacht der Gedanken« handelt.

Wenn ein Mann von einer Frau frei zu sein wünscht, an die ihn die Ehe bindet, so empfindet er die Kinder als die lästigste Fessel, die sich am schwersten abwerfen läßt; im Unbewußten, wohin die zarte Sorgfalt, die unsere Kulturmenschheit für fremde Menschenleben zeigt, noch nicht gedrungen ist, sondern noch die primitive Wildheit herrscht, im Unbewußten reagiert er auf diese Empfindung mit dem Wunsche nach dem Tode der Kinder. Da nun der Glaube an die Allmacht der eigenen Wünsche, der in den Anfängen menschlicher Kultur, im Animismus, noch deutlich sichtbar ist, im Unbewußten noch unvermindert herrscht, so muß er sich als Mörder fühlen, wenn einer, dem seine Todeswünsche gelten, wirklich stirbt, und wenn der Verstorbene nicht nur gehaßt, sondern auch zärtlich geliebt war, wie es bei dem einzigen Sohne zweifellos der Fall ist, dann wird er zeitlebens nicht das peinigende Schuldgefühl los werden. Diese düsteren Begleiter seines Lebens hat Shakespeare mehrere Male in seiner Dichtung aus dem Unbewußten heraus gestaltet[1], aber nirgends so deutlich wie hier. Die Gedanken an die Heimkehr boten dafür auch den stärksten Anlaß; alles Wünschen war vergeblich, war töricht gewesen, ihm blieb doch nichts als die Rückkehr zur verlassenen Gattin übrig und der arme Kleine war ein Opfer ziellosen Ehrgeizes geworden.

Daß Leontes nicht durch das Orakel, sondern durch den Tod seines Sohnes überzeugt wird, ist also psychologisch richtig, wenn wir den Dichter selbst an seine Stelle setzen. An diesem Tode muß er sich selbst die Schuld geben, wie es Leontes tut, und die Erkenntnis eigener Schuld bedeutet für Leontes auch den Beweis der Unschuld seiner Gattin. – Auch Cymbeline wird beinahe zum Mörder seiner Söhne.

Im »Sturm« ist von dem allen nichts zu spüren und das gibt dem Stück die heitere Ruhe, das Gefühl der Sicherheit vor den bösesten und unheimlichsten Menschenhändeln, die Befreitheit von

[1] Siehe Jekels' Macbeth-Arbeit (Imago V, 3), der in dieser Hinsicht die Priorität gebührt. Das ganze Problem wird in »Baumeister Solness« aufgerollt.

der Erdschwere. Prospero ist ein Vollendeter, dem die Liebe zur Tochter nur wie ein letzter Rest von Menschenschwäche anhängt. Aber ohne Mitarbeit des Unbewußten gibt es kein dichterisches Schaffen und das Unbewußte ist jenseits von Gut und Böse. Um trotzdem die Stimmung der Meeresstille — denn die herrscht im »Tempest« trotz des Titels und des stürmischen Anfanges — zu behaupten, hat er alles Trübe und Böse von den drei Hauptpersonen weg auf die Nebenfiguren verschoben und dort nur leichthin, oberflächlich angedeutet. Die Puppen hängen schon in schlaffen Drähten, denn der Puppenspieler geht bald zur Ruhe.

Auch das Motiv der Schuld am Tode des Sohnes fehlt nicht, und wieder ist es ganz dieselbe Ursache wie im Wintermärchen, die diesen Tod verschuldet hat. Er muß sterben, weil sein Vater die Tochter — die hier an Stelle der Frau steht — von sich gestoßen hat. Aber der Vorwurf hat nichts mehr von der alten Schärfe, denn einer der Bösewichte des Stückes spricht ihn aus und nicht um der Wahrheit willen, sondern in der offenkundigen Absicht, zu kränken und zu verletzen.

Sebastian: Herr, dankt Euch selber nur für den Verlust[1].
Ihr gönntet nicht Europa Eure Tochter,
Verlort sie an den Afrikaner lieber,
Wo sie verbannt doch lebt vor Eurem Auge,
Das diesen Gram zu netzen Ursach'.
Alonso: O still doch!
Sebastian: Wir alle knieten und bestürmten Euch
Vielfältig, und die holde Seele selbst
Wog zwischen Abscheu und Gehorsam, welche
Der Schalen sinken sollte. Euern Sohn
Verloren wir für immer, wie ich fürchte.

Noch an einer anderen Stelle klingt der Sohnestod, wenn auch sehr leise und entfernt, an: In seiner Lobrede auf Miranda, als er sie dem Bräutigam übergibt, nennt sie Prospero ⟨IV. 1.⟩ »a third of my own life«. »Ein Dritteil meines Lebens.« Das haben alle Kommentatoren unverständlich gefunden, denn Miranda, das einzige Kind Prosperos, kann doch nur die Hälfte seines Lebens genannt werden. Manche Herausgeber[2] ändern deshalb, obgleich gerade der »Sturm« im Folio von 1623 sehr gut gedruckt ist, den Text ab und lesen: »a thread, ein Faden meines Lebens.« Aber diese Gewaltsamkeit gibt erst recht keinen Sinn, denn Prospero fährt fort: »or that for which I live« und er kann doch nicht sagen wollen, daß er für einen Faden, d. i. für einen geringfügigen Bestandteil seines Lebens gelebt habe. Die Stelle gibt aber einen sehr guten Sinn, wenn wir annehmen, daß Shakespeare sich unwillkürlich selbst an die Stelle des Prospero gesetzt hat, denn, da er zwei Töchter hatte, durfte er die eine ein Dritteil seines Lebens nennen. Noch besser wird der

[1] Der Tod Ferdinands ist gemeint.
[2] Z. B. Im Leopold Shakespeare und die ihm folgenden.

Sinn allerdings, wenn Prospero sich bei dem Dritteil gar nicht mitrechnet, weil dann die Fortsetzung, »oder das, wofür ich lebe«, erst die volle Bedeutung erlangt; und auch diese Dreizahl läßt sich rechtfertigen, wenn man annimmt, daß Shakespeare sich in dieser kleinen »Fehlhandlung« in die Zeit zurückversetzt, in der ihm noch der Sohn lebte und er drei Kinder besaß.

Es scheint, als hätte Shakespeare überhaupt, so wie er sich in der Hauptperson idealisiert, in den Nebenfiguren seine Schwächen und Laster verspottet.

Von den beiden Verschwörungen gegen den Bruder (Sebastian und Antonio) läßt sich ohne gründliche Untersuchung nichts sagen, denn dies ist eines der Lieblingsmotive Shakespeares, das in zahlreichen Dramen: Lear, Hamlet, Wie es euch gefällt, Viel Lärm um nichts, behandelt wird. Aber Stephano und Caliban sind die Verkörperung von Fehlern, die ihm, wenn wir dem Gerücht trauen dürfen, nicht fremd waren.

Stephano, der ohne sein Allheilmittel, die Flasche, nicht leben kann, ist die menschgewordene Trinklust. Daneben zeichnet ihn eine Vorliebe für Wortspiele und Silbenstechereien aus[1], die Shakespeare selbst in hohem Grade besessen zu haben scheint.

Caliban wird immer wieder »Fisch« genannt, aber nicht in demselben Sinn, wie Thersites in »Troilus und Cressida« den Ajax wegen seiner Stummheit »Land-Fisch« nennt, denn Caliban kann sehr gut reden, seit Prospero es ihn gelehrt hat. Vielmehr muß man daran denken, daß Caliban der Sohn einer Teufelsbuhle ist, die selbst den Luftgeist Ariel für ihre Gelüste mißbrauchen will. Der Sohn ist ihr nachgeraten, denn er versucht es, der Tochter seines Wohltäters Gewalt anzutun und lacht noch wohlgefällig, wenn er daran erinnert wird. Der Fisch ist eines der verbreitetsten männlichen Sexualsymbole[2] und wäre Caliban ein Geschöpf des Mythos, statt ein Erzeugnis dichterischer Phantasie, die Mythologen würden ihn ohne Zagen als »phallischen Dämon« bezeichnen.

Ob der Dichter, der in diesem Drama wie seiner Kunst, auch seiner Jugend endgültig Lebewohl sagt, mit diesen Gestalten auch von den Fehltritten und Verirrungen seiner Jugend Abschied nimmt, das läßt sich allerdings nicht mehr als vermuten, da er selbst nicht die leiseste persönliche Beziehung anbringt.

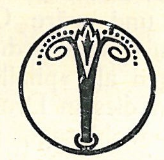
Von der Verfolgung der entfernteren Ausstrahlungen müssen wir zum Mittelpunkt des Stückes zurückkehren. Denn jedes Shakespearesche Stück hat einen solchen Mittelpunkt, keinen abstrakten Grundgedanken, sondern eine lebendige Seele, ein Stück tiefster Menschlichkeit, auf das alle Ereignisse und Worte hinweisen. Im »Sturm« ist es das Problem des Dienens, das den Dichter in dem Augenblicke fesselt, wo er sich dem Dienste des Hofes und der Stadt, des Ruhmes und Gewinnes entzieht, um frei und unab-

[1] »Witz soll nicht unbelohnt bleiben, so lang' ich König in diesem Lande bin.«
[2] Vgl. Eisler, Der Fisch als Sexualsymbol, Imago, III, 1914, S. 165 ff.

hängig auf eigenem Grund als sein eigener Herr sein Leben zu beschließen. Alle Gestalten des Stückes dienen: Antonio, der um Herzog zu heißen, die Lehenspflicht gegen Neapel auf sich nimmt, handelt nicht einsichtsvoller als Caliban, der in demselben Atemzuge ruft: »Caliban hat einen neuen Meister, Hurra Freiheit.« Ebenso wie Caliban den Stephano, stiftet er den Sebastian zum Morde an seinem Herrn an. Das sind die ganz niederen Naturen, für die das Wort Freiheit gar keinen Sinn hat, weil sie nicht frei zu sein vermögen, die immer in Knechtschaft verfallen müssen, aber doch immer ihren Herrn hassen und gegen ihn meutern. Die nächste Stufe ist Ariel, der so gut zu dienen versteht, aber wie ein Stück Natur, das er ist, Dienst und Knechtschaft nur ungern erträgt. Die dritte Stufe nimmt Ferdinand ein, der darauf verzichtet, frei zu sein, und es nicht aus Zwang oder um Lohn, sondern um der Liebe willen vorzieht, zu dienen. Dies ist die rechte und wahre Art des Dienstes, die den höchsten Lohn verdient.

Aber auch Prospero dient, denn in seiner letzten Ausrufung, mit der er den Zauberstab niederlegt, nennt er die Geister »schwache Meister«. Auch das Herrschen bedeutet noch ein Für-andere-da-sein und also ein Dienen. Wenn Prospero auch diese letzte Fessel abwirft, so steht er schon jenseits des Menschlichen und es bleibt ihm kein anderer Weg offen, als der ins Grab.

Vorher aber bemüht er sich, die Tochter, das einzige Wesen, das ihn noch an die Menschheit band, zu beglücken, indem er sie freigibt und dem Geliebten zuführt. Dies ist sein und war Shakespeares letzter Dienst für die letzte Liebe.



Äußerungen infantil-erotischer Triebe im Spiele.

(Psychoanalytische Stellungnahme zu den wichtigsten Spieltheorien.)

Von Dr. SIGMUND PFEIFER (Budapest).

I.

Ausgehend von den Mitteilungen eines Mädchens mit stark entwickelter Urinerotik über ihr Lieblingsspiel aus der Kindheit — sie hielt ihre Pölster und andere Bettsorten gerne unter den Wasserstrahl des Brunnens, weil sie neugierig war, »wie die Federn ausschauen, wenn sie einmal naß werden«: eine symbolische Wiederholung des lustvollen Bettnässens in Spielform — habe ich versucht, die Betrachtungsweise und Methoden der Psychoanalyse auch bei den Spielen, sowohl bei den individuellen, wie bei den typischen, anzuwenden. Die vorgenommenen Spieluntersuchungen haben auch ergeben, daß die Spiele mit den Mitteln der Analyse ebenso deutbar sind, wie die Träume, Mythen, Neurosen u. a. Produkte des Unbewußten der Individual- oder Massenseele, daß das Spiel in seinem Wesen die weitestgehende Übereinstimmung mit diesen aufweist, da auch seinen Kern die infantilerotische Betätigung der Partialtriebe der Sexualität bildet.

Dieser Gedanke lag eigentlich auf der Hand. Freud teilt schon im Jahrbuch für psychoanalytische und psychopathologische Forschungen 1909 I. Bd. (Analyse der Phobie eines fünfjährigen Knaben, s. 63 bis 97 ff.) ein vollständig analysiertes, individuelles Spiel mit, eine Symptomhandlung des kleinen Hans mit ausgesprochenem Spielcharakter, dessen Bedeutung für die Analyse des Spieles ich erst während meiner Spieluntersuchungen erkannt habe. Ebenso habe ich noch später einen kurzen, jedoch vielsagenden Hinweis Freuds in »Totem und Tabu« kennen und würdigen gelernt, daß das Spiel »eine motorische Halluzination« sei. Beide auf dem gleichen Wege gefundenen Meilensteine betrachte ich als Beweise für die Richtigkeit des eingeschlagenen Weges.

Der kleine Hans spielt unermüdlich mit einer Gummipuppe. Er steckt ein Taschenmesser der Mutter durch ein Quietschloch in den Bauch der Puppe, reißt dann ihre Füße auseinander und läßt so das Messer wieder fallen. Bei diesem Spiel fällt zunächst seine lusterzeugende Natur auf, schon aus dem Grunde, da das Spiel unermüdlich wiederholt wird. Man muß sich die Frage stellen, wo diese Lust bei einer scheinbar so sinnlosen Tätigkeit, wie dieses Spiel, herstammt. Die Analyse hat zunächst ergeben, daß das Spiel

hinter seinem manifesten auch einen verborgenen, unbewußten Inhalt hat, der einen in der Seele Hansens tiefbegründeten Sinn verrät, und aus welchem der erstere durch eine Entstellung entstanden ist. Wird die Entstellung durch die Analyse rückgängig gemacht, so verrät das Spiel seinen unbewußten Inhalt: daß die Puppe im Spiele für Hans, der an seinem Inzestkomplex erkrankt ist, seine Mutter repräsentiert, und die ganze Handlung nichts anderes ist, als die ersehnte, phantasierte und an diesem symbolischen Ersatz vollführte Vereinigung mit der Mutter, also der Inzest, mit der darauffolgenden Geburt. Er wählt zum Zwecke dieser Darstellung die ihm geläufige und mit so vielen, man kann sagen, mit den meisten Kindern gemeinsame sadistische Auffassung des elterlichen Koitus, dessen Versinnbildlichung dieses gewaltsame Eindringen mit dem Messer (einem bekannten Penissymbol) in den Mutterleib ist. Dadurch nimmt Hans die Mutter in Besitz und versetzt sich an die Stelle des Vaters. Auch der ihn so viel beschäftigenden Phantasie von der Geburt des Kindes wird im Spiele zum Ausdruck verholfen und seine diesbezügliche Neugierde befriedigt. Wenn wir annehmen, daß der assoziative Zusammenhang in der Analyse im seelischen Geschehen einen kausalen und affektiven vertritt — und das können wir auf Grund der Traum-, Neurosen-, Symptomhandlungsforschungen der Psychoanalytiker, übrigens findet dieser Zusammenhang auch in der Analyse des Spieles des kleinen Hans eine direkte Bestätigung — so werden wir finden, daß die Spielfreude in diesem Falle im großen Maße aus der I n z e s t l i b i d o stammt, deren andersartige Verwendung bei Hans die neurotische Erkrankung mit all ihren Symptomen, mit der Angst und der Phobie hervorgerufen hat[1].

Eine andere Quelle der Spielfreude ergibt der Analyse gemäß die analerotische Lust, die sich im Spiele in der Form einer Handlung äußert, die gleichzeitig Geburt und Defäkation darstellt auf Grund der infantilen Analgeburt-Theorie oder nach Hansens eigener Bezeichnung der »Lumpf«theorie. (Das, was aus einem Loch der Mutterpuppe herausfällt, das ist gleichzeitig Kind und Fäzes. Selbst die Puppe ist ein »Lumpf«symbol.) Dadurch vereinigt er mit der Lust aus dem Elternkomplex die analerotische.

Eine dritte Lustquelle ist der schon erwähnte kindliche S a d i s m u s, der sich in der Auffassung der Koitus- und Geburtsvorgänge als gewaltsamer Handlungen äußert. Im Spiele zwängt Hans das Messer in den Bauch der Puppe und läßt es dann auf die Erde fallen[2]. Er reißt die Füße der Puppe gewaltsam auseinander, was der sadistischen Auffassung der Kinder von der Geburt (Aufschneiden des

---

[1] Allerdings war die Krankheit und die Phobie in der Zeit, wo dieses Spiel entstanden ist, schon im Abklingen begriffen. Vielleicht können wir das Ausleben der Inzestwünsche in Spielform gerade als ein Zeichen der beginnenden Genesung betrachten.

[2] Vgl. das Fallenlassen des Pferdes in einem anderen Spiele des Hans, wo dies auch den Tod des Vaters bedeutet.

mütterlichen Bauches) entspricht. Es kommen hier noch die kindliche Schaulust mit der kindlichen Wißbegierde für die sexuellen Verhältnisse und Organe der Erwachsenen als Lustquellen dieses Spieles in Betracht. (Hans gibt selber an, daß er den Wiwimacher [das Genitale] der Puppe sehen wollte.)

Die Mittel des Spieles: die Puppe, das Messer, das Loch sind bekannte Sexualsymbole. Die Puppe symbolisiert hier in erster Linie die Mutter, hat aber gleichzeitig die Bedeutung des Kindes und des »Lumpfes«, bedeutet sogar im gewissen Maße den Spieler selbst durch die Identifikation seiner selbst mit der Mutter [1]. Das Loch auf dem Bauche der Puppe ist ein unverkennbares Genitalsymbol mit mütterlicher Bedeutung, durch den Mechanismus der »Verlegung nach oben« von dem Genitale auf die Nabelgegend verlegt. Es hat aber gleichzeitig die Bedeutung: anale Öffnung. Das Messer fungiert im Spiele, wie in Phantasien, Traum, Neurosen etc. vorwiegend als Penissymbol, vereinigt aber auch die Bedeutungen: Phallus, Fäzes, Kind in sich. Die jetzt erwähnten Symbole der libidinösen Handlungen und Objekte sind Mittel zu einer Entstellung des latenten, unbewußten Inhaltes des Spieles, die sich schon aus dem Gegenüberstellen des manifesten Inhaltes mit dem latenten ergeben hat. Die Ursache dieser Spielentstellung müssen wir in moralischen und sozialen Hemmungen suchen, die nicht mehr erlauben, einmal lustvoll gewesene Regungen auf direktem Wege durch das Bewußtsein dem Ausleben zuzuführen. Freud hat diese Hemmungen, die sexuelle und egoistisch lustvolle Regungen von dem Bewußtsein fernhalten, in ihrer Wirkung Verdrängung genannt, und ihre entstellende Rolle im Falle Hansens sowohl bei der Ausbildung der neurotischen Symptome, wie dieser Symptomhandlung, die alle Kennzeichen des Spieles an sich trägt und die schlechthin ein harmloses Spiel eines jeden Kindes sein könnte, nachgewiesen.

Was ist der weitere Mechanismus der Spielentstellung? Zunächst die schon erwähnte symbolische Darstellungsweise. Beim Vergleich der beiden Inhalte fällt dann auf, daß Hans die Rolle der Mutter einer Puppe zuteilt. Er identifiziert auf Grund einiger oberflächlicher Ähnlichkeiten, die beim Symbol notwendig sind, wie z. B. hier Menschengestalt, Loch, Quietschen, die Puppe, also ein lebloses Objekt mit der geliebten Mutter. Er wendet seine inzestuöse Libido, die er bei der Mutter infolge der Verdrängung nicht mehr anbringen kann, der Puppe zu. Durch diese libidinöse Identifikation erhält die Puppe als Symbol der Mutter in der Phantasie Hansens die Existenz eines lebenden Wesens, bei dem er seine Mutterlibido unterbringen und ausleben kann [2], ohne daß das Bewußtsein von diesem Vorgang Kenntnis nehmen könnte. Man kann auch gleichzeitig die Verschiebung des erotischen Interesses von seiner adäquaten Stelle in der Gedankenwelt des spielenden

[1] (»Ich kriege auch eine Hanna.«)

[2] Dieser Vorgang, »die Belebung«, hat in vielen Spielen große Bedeutung.

Kindes auf eine nebensächliche oder minderwertige, konstatieren. Hieher gehört auch die Verlegung der Genitalöffnung nach oben. Verschiedene Objekte und Handlungen der sexuellen Lust werden unter dem Bilde eines Symbols verdichtet, wie Penis, Kind »Lumpf« unter dem Bilde des Messers, Geburt und Defäkation im Fallenlassen. (Dem letzteren entspricht in sehr vielen Spielen der »Wurf«.) Hans identifiziert auch sich selbst gleichzeitig mit dem Vater, mit der Puppe, d. i. der Mutter und mit dem »Lumpf«. Es liegt auch ein rationalisierender Zug im Geständnisse Hansens, daß er bei dem Spiele den »Wiwimacher« der Puppe sehen wollte.

Diese Mechanismen der Verdrängung, Verschiebung, Symbolbildung, Verdichtung, Identifikation, Rationalisation entsprechen vollkommen denen des Phantasierens, des Traumes und anderer psychischen Gebilden, die aus dem unbewußten Seelenleben des Menschen entstammen. Diese Übereinstimmung habe ich auch bei allen anderen analysierten Spielen gefunden.

Es seien hier noch einige Beispiele angeführt, wo das Unbewußte demselben Wunsch: Zurückkehren in den Mutterleib, Besitznahme der Mutter, also dem Inzest und der Wiedergeburt mit den Mitteln des Spieles zum Ausdruck verhilft. Eine als Zerstreutheitsspiel aufskizzierte Landschaft hat folgende Details: Ein Teich mit vielem Schilf an den Ufern, in der Mitte ein Boot, in diesem rudert jemand und steuert gegen eine Schmalseite des Teiches, wo ausgehöhlte Hügel sind. In einer Grotte liegt dort eine schöne, etwas ältliche Frau auf einem Bett. Die Analyse ergab, daß der Ruderer kein anderer als der Zeichner selbst war, Teich, Schilf, Kahn, Hügel, Höhle verrieten bald ihre Bedeutung als Genital- und Mutterleibssymbole, auch die Frau im Bette wurde mit der Mutter identifiziert, somit ist die dem Spiele zugrundeliegende Inzestphantasie bewußt geworden und auch die mit dieser und ähnlichen Spielereien verbundene Zerstreutheit verschwunden. Das vorgezeichnete Bild ist uns aus Träumen, Mythen etc., die typische Deutung aus Analysen genügend bekannt. Letztere wurde noch verstärkt durch die Analyse des folgenden Spieles eines achtjährigen Knaben: Es wurden kleine Hügelchen aus Sand und Gartenerde aufgehäuft, in charakteristischer Form ausgegraben und durch unterirdische Gänge und Höhlen unterminiert. Die Konstruktionen waren in der Phantasie des spielenden Kindes teils für Liebesabenteuer, teils für Feuerung bestimmt. In die untere Öffnung wurden Holzstäbchen hineingesteckt, angezündet, die obere war, um den Rauch herauszulassen, da. Auch als Backöfen haben sie gegolten. Die Analyse des Spieles stimmte mit der der oben erwähnten überein, mit der Zutat, daß hier an der Gestaltung des Spieles auch die anal- und urinerotische Lust ihren besonderen Anteil gehabt hat. (Das Kind hat Wasser, oft auch seinen Urin in das obere Loch gelassen und mit großer Freude betrachtet, wie die Flüssigkeiten unten zwischen den zwei Fortsätzen — in der Analyse zwei Schenkel — herausgeronnen sind. Auch als Klosett wurde das

Loch in der Analyse erkannt.) Diese Konstruktion ist einem Bau von einem siebenjährigen Mädchen sehr ähnlich, bestehend aus zwei zusammenlaufenden Geländern, die zu einem Tor führen, das turmartig ausgebaut ist. Die konsequent neben diesen Bauten aufgestellten Puppen, sitzend, nackt, mit gespreizten Füßen ließen keinen Zweifel übrig, daß sie ihre Entstehung dem damals gerade sehr akuten erotischen Interesse des Mädchens für die Geschlechtsteile des menschlichen Körpers verdanken. Daß bei diesem und ähnlichen Spielbauten das erotische Interesse an dem menschlichen Körper sich durch Symbolbildung seinen spielerischen Ausdruck geschaffen hat, wird durch eine Spielzeichnung desselben Mädchens direkt bestätigt[1], auf der es die Front des Hauses durch ein menschliches Gesicht abgebildet hat. (Auf die Frage: ist das ein Haus oder ein Mensch, antwortet es: »Das kann man eben nicht wissen.«) Die erotische Bedeutung des Hauses ist aus dem hineingezeichneten Liebespaar ersichtlich, das die damals bei ihr die Elternrolle bekleidenden Ehegatten abbilden soll.

Das Lieblingsspiel eines Jugendfreundes von vier bis sechs Jahren, N. J., war das »Schweinestechen«. Alte Krughenkel oder ein Stück Holz hat er, als Schweine, mit einer Sattlerahle abgestochen; er kniete selbst darauf und quietschte wie ein Schwein, das eben abgestochen wird. Nachher hat er die so hingerichteten Schweine mit großer Pietät begraben, wobei er sich mit Vorliebe als Glöckner oder als Fahnenträger gebärdet hat. In diesem Falle konnte die Psychoanalyse nicht durchgeführt werden, sie läßt sich aber mit großer Sicherheit aus den familiären Verhältnissen des spielenden Kindes ersetzen. Abgesehen davon, daß das Töten eines Tieres mit darauffolgendem Betrauern ein Totemritus ist, von dem Freud bewiesen hat, daß er auf typische Inzest- und Vatermordwünsche zurückzuführen ist, deuten viele Züge des Spieles und der Elternkonstellation in der Familie des spielenden Kindes mit einer erbitterten Gegnerschaft zwischen dem von der Mutter verzärtelten Sohn und dem strengen Vater auf den typischen Todeswunsch des Sohnes gegen den letzteren. Sehr klar ist in diesem Falle die Identifikation des Sohnes mit dem Vater, der als Sattler auch mit der Ahle gearbeitet und im Winter seine Mastschweine selbst gestochen hat. Es war schon beim Spielen sehr auffallend, daß N. J. beim Schweineschlachten mit der Ahle dieselben charakteristischen Sattlerstiche ausgeführt hat, wie sein Vater bei der Arbeit. Ebenfalls war sein Vater ein Fahnenträger bei den Prozessionen der dortigen katholischen Kirchengemeinde, besonders bei den Osterfestzügen, wo auch viel geläutet wurde, wie auch bei seinen Begräbnisspielen, in welchen er offenkundig eine Vaterrolle gespielt hat. Aber wenn ein Kind nach einem Totemmord sich an die Vaterstelle versetzt, so kann der feierlich Begrabene in einer von der Realität nicht gebundenen, frei erdachten

[1] Gleichsam eine Symbolbildung, in statu nascendi fixiert.

Scheintätigkeit nur der getötete Vater sein. Das dürfte wahrscheinlich auch der Vater mit vielem psychologischen Sinn, doch mit wenig Verständnis nachempfunden haben, denn regelmäßig ist er auf das Geläute (d. i. Lärmschlagen mit einem Stocke auf den Zaun) aus seiner Werkstatt herausgestürzt und hat seinen Sohn durchgeprügelt, obwohl er gewöhnlich gegen Geräusche gar nicht empfindlich war. Wir können auch ganz verläßlich annehmen, daß im Schweinestechen ebenfalls ein sadistisch aufgefaßter Koitus der Eltern dargestellt wird, den zu beobachten das Kind bei der engen gemeinsamen Wohnung viel Gelegenheit gehabt hat. Zur Analyse gehört auch der Umstand, daß das junge Kind mit keiner noch so strengen Erziehungsmaßregel des Vaters davon abzubringen war, ein ungarisches Schimpfwort zu gebrauchen, in dem kategorisch ein Koitus mit der Mutter angedeutet wird. Der Junge hat sich beim Eintritt in die Pubertät aus unglücklicher Liebe erschossen; die analytischen Erfahrungen zeigen, daß auch dieser Umstand nach dem Taliongesetz des Unbewußten auf eine starke Fixierung im Inzestkomplex mit Todeswünschen gegen den Vater hindeutet.

In den mitgeteilten individuellen Spielen konnten wir nach Anwendung der Methoden der Psychoanalyse die ursächliche Rolle infantil-erotischer Triebe und Komplexe (in den obigen Beispielen vorwiegend des Inzestkomplexes) nachweisen, die in einer besonderen Form der Entstellung unter der Bildung einer Spielfassade zur Wunscherfüllung durchgedrungen sind. Unterziehen wir jetzt der Analyse einige allgemein bekannte und verbreitete Spiele, welche mit den mitgeteilten individuellen Spielen gemeinsame Elemente aufweisen.

Ein sehr verbreitetes Spiel ist z. B. der »Fuchs ins Loch« (französisch Mère Garuche, la vielle mère Garuche, ungarisch sánta róka). Man zeichnet einen Kreis auf die Erde, der ist das Haus oder Loch des Fuchses (französisch maison, camp, ungarisch lyuk). Im Hause (Loch) steht der Fuchs — Mère Garuche — auf beiden Füßen, in der Hand die »Garuche«, das ist der Plumpsack oder Peitsche aus einem zusammengerollten Taschentuch mit einem Knoten am Ende. Der Fuchs kommt aus seinem Loch heraus, verfolgt die anderen Spieler, jedoch immer nur auf einem Fuße hüpfend und wenn er einen mit seinem Plumpsack erwischt, schlägt oder berührt, so wird dieser selbst der hinkende Fuchs-Mère Garuche und von den anderen Spielern mit ihren Peitschen verfolgt und geschlagen, solange er sich nicht in sein Loch flüchtet, wo er vor seinen Verfolgern in Sicherheit ist. Ebenso geschieht es dem Fuchse, wenn er außerhalb seines Haus-Loches den Boden mit dem zweiten Fuß berührt. Und so wechselt das Spiel und geht oft stundenlang weiter.

Wenn schon die individuell erfundenen Spiele ihre bedeutsamsten Triebkräfte aus dem nie versiegenden Reservoir der infantilen Sexualität erhalten, so können wir im vorhinein mit großer Wahrscheinlichkeit annehmen, daß bei der Bildung solcher allge-

meinsten Formen der lustvollen Betätigungen, wie das oben beschriebene Spiel, dieselben Kräfte die Hauptrolle gespielt haben, wie in den typischen Träumen, Sagen, Märchen und Neurosen etc. Die oft überraschende Offenheit der Symbolik weist auch in diese Richtung und erleichtert den Weg zum Verständnis, besonders wenn wir zur Deutung vergleichendes analytisches Material aus den letzterwähnten Wirkungsgebieten der unbewußten sexuellen Regungen der Menschen herbeiziehen.

Zunächst fällt die Ähnlichkeit des »Hauses«, »Loches« mit dem Hause, Loche, Höhle in den früher erwähnten individuellen Spielen[1] auf. Vgl. noch zum »Loch« den folgenden Befruchtungszauber des australischen Stammes der Watschandies (mitgeteilt von Jung: Jahrbuch für psychoanalytische und psychopathologische Forschungen, IV. Bd. I. Wandlungen und Symbole der Libido). »Sie graben ein Loch in den Boden, so geformt und mit Büschen so umsteckt, daß es ein weibliches Genitale nachahmt. Um dieses Loch tanzen sie die ganze Nacht, wobei sie die Speere so vor sich halten, daß sie an einen Penis in erectione erinnern. Sie umtanzen das Loch und stoßen die Speere in die Grube, indem sie dazurufen: pulli nira, pulli nira, wataka! (non fossa, non fossa, sed cunnus!) Wenden wir die Ergebnisse der Analyse bei diesem Spiel an, so müssen wir auch in diesem Loch, Haus, wie in dem Loche auf dem Bauche der Puppe des Hans, das Genitalsymbol mit elterlicher Bedeutung erkennen, vor allem des Mutterschoßes, wo das Kind gegen alle Gefahren und Schwierigkeiten der Außenwelt geschützt ist, wohin es seine Liebe und sein erotisches Interesse hinzieht, wohin es sich immer zurücksehnt. In den Märchen und Sagen kommt dieses Motiv meistens in der Form vor, daß der Held in ein sehr kleines oder sehr großes Haus kommt, wo ein alter Mann oder viel häufiger ein altes Weib ist, z. B. Frau Holle mit dem langen Zahn oder im ungarischen Märchen die Hebamme mit der eisernen Nase. Der Name der Hauptperson in der französischen Form heißt »Mère Garuche«, gleich ihre Mutter-Imagorolle auf der einen Seite verratend. Anderseits ist die »Garuche« der Plumpsack, das schlangenförmig zusammengerollte Taschentuch, die Peitsche — beide schwer verkennbare Penissymbole, also parallel dem als Penis gedeuteten Messer im Spiele des kleinen Hans — ein männliches, sogar väterliches Attribut, wie die eiserne Nase des Mütterchens im ungarischen und der lange Zahn der Frau Holle im deutschen Märchen[2]. Die gleiche Konstellation ist angedeutet im ungarischen Namen: der

[1] Der Fuchs wohnt auch in Höhlen, Löchern, das ist im Spiele als ein rationalisierendes Element verwendet.

[2] Ich möchte hier auf eine Wendung der ungarischen Märchen hinweisen, welche bei jeder Begegnung mit dieser Gestalt vorkommt: der Held grüßt sie: »Guten Tag, Großmutter!«, die alte Frau antwortet: »Dein Glück, daß du mich Großmutter genannt hast, sonst wärst du gestorben«. Vgl. die Begegnung mit der Sphynx im Mythos. Siehe Rank: Das Inzestmotiv in Dichtung und Sage, S. 256 ff.

lahme (oder hinkende) Fuchs. Der Fuchs wie der Wolf und andere Raubtiere werden in den Märchen, Tierfabeln oft als Symbol der Männlichkeit hingestellt[1], schon wegen seiner Agressivität und seines schönen, langen Schweifes.

Dagegen kann das Hinken als eine weibliche Eigenschaft gedeutet werden, verursacht durch das Fehlen eines bedeutsamen Gliedes und wir wissen aus der analytischen Erfahrung, daß dieses Glied, dessen Mangel dem Kind an Mutter und Schwester am meisten auffällt, der Penis ist. Dieser Umstand wird vom Kind als eine Minderwertigkeit betrachtet, daher im Spiele, Mythos etc. das Hinken.

Bisher ist diese Konstellation nichts anderes, als die symbolische Einkleidung der Erkenntnis eines sexuellen Tatbestandes, betreffend die Eltern, insbesondere die Mutter und deren Genitalien, den man so ausdrücken könnte: Der väterliche Penis befindet sich in der mütterlichen Vagina (Schoß, Loch, Höhle). Bei der Überdeterminiertheit der Symbole werden gleichzeitig noch zwei andere Erkenntnisstufen der sexuellen Situation ausgedrückt, die eine ist, daß die Mutter einen ebensolchen Penis hat, wenigstens in der spielerzeugenden Phantasie des in sich narzistisch verliebten Kindes, wie es selbst, und die zweite meistens unter dem Eindruck der Kastrationsdrohung entstandene, daß sie ihn gehabt, jedoch auf irgendwelche Art durch Abschneiden, Operation, Unfall, eingebüßt hätte[2]. Die an das erotische Interesse für die Genitalien der Eltern geknüpfte Lust, die die schon ausgebauten Verdrängungstendenzen ins Unbewußte verbannt hat, kann nur durch eine Form der Darstellung ausgelebt werden, die sie für das Bewußtsein unerkennbar macht und für das Unbewußte doch ihre Herkunft verrät. Dazu ist die von uns erkannte symbolische oder mythologische Form des Denkens und Handelns im Spiele ebensogut geeignet, wie bei anderen seelischen Produkten mit dem Ursprunge aus dem unbewußten Triebleben der Menschen, wie Phantasie, Traum, Neurose usw. Die Triebkraft gibt dazu die zum Ausleben drängende sexuelle Lust selbst her. Solange sie nicht unterdrückt ist, bedarf die Lusterzeugung keiner symbolischen und spielerischen Einkleidung, sondern betätigt sich in den unverhüllten Äußerungen der polymorphen kindlichen Sexualität.

Jetzt können wir einen Schritt in der Analyse weiter machen. Wenn wir den hinkenden Helden des Spieles ins Auge fassen und

---

[1] Man vergleiche die stark unterstrichene Männlichkeit des Heldes in Goethes »Reinecke Fuchs«. Reinecke vergewaltigt dort die Frau des Wolfes, des »Rates« des Königs.

[2] Im Spiele wird dieser Umstand durch das Hinken ausgedrückt. Vgl. damit den alten, wahrscheinlich aus der Türkenzeit in Ungarn stammenden ungarischen Kindervers: (in wörtlicher Übersetzung) »Storch, Storch, warum ist dein Fuß so blutig? Türken- (oder auch Juden-) Kind schnitt ihn, Ungarkind heilt ihn . . .« Der blutende Fuß und der auf angedeutete Kastration zurückzuführende Gebrauch der Zirkumzision der Türken und der Juden (siehe Rank: Inzest, S. 305) deuten auf ein Abschneiden des Penis hin. (Storch — der die Kinder bringt — Mutter.) Dieser Umstand stimmt sehr gut mit dem Hinken und lahmen Fuß im Spiele überein.

ihn mit ähnlichen Mythengestalten vergleichen, so werden wir bald auf ein mächtiges Motiv aus dem Komplexe der Inzestphantasie stoßen, ich meine den Kastrationskomplex. Es ist nicht notwendig, daß ich die zahlreichen Helden mit körperlichen Gebrechen hier anführe, es wird die Erwähnung des hinkenden Vulkan, des geblendeten einäugigen Polyphemos[1] und des Königs Oedipus, Pelops mit der fehlenden Schulter und des entmannten Osiris[2] genügen. Letztere verraten uns die latente Bedeutung des fehlenden Gliedes, auch den Sinn der Verstümmelung als Kastration. Auch die Analysen von Träumen und Neurose lassen daran keinen Zweifel.

In den Mythen kommt die Kastration in zwei Formen vor. Entweder wird die Kastration, meistens in der Form einer Selbstentmannung oder Entmannung durch den Vater, als die Sühne des begangenen Inzestes betrachtet (Oedipus, Osiris), oder der eifersüchtige, in seinen Wünschen die Vaterstelle bei der Mutter anstrebende Sohn entmannt, tötet den Vater (Zeus, Horus usw.). Es ist schon eine Entstellung des Komplexes, daß der Sohn, der im Besitze von irgend einem Symbol des großen Penis ist, an irgend einem anderen Körperteil beschädigt ist. Zum Beispiel Vulkan, selbst schon eine Verdoppelung des seinen Vater entmannenden Zeus, besitzt als Symbol seiner Macht und seines Könnens den großen Hammer, dagegen hinkt er an einem Fuße[3], gerade wie in unserem Spiele der Fuchs mit dem Plumpsack (Peitsche, Garuche) auf dem einen Bein hüpfen muß.

Der Fuchs darf nach dem Verlassen des Kreises den Erdboden mit dem einen Fuß nicht mehr berühren. Wenn wir die zeitliche Aufeinanderfolge als ursächliche annehmen[4], so müssen wir das Hinken als eine Folge des Verweilens im Kreise (Loch, Haus) ansehen, also in die Sprache des Bewußtseins übersetzt, die Kastration als eine Folge und Strafe des begangenen Inzestes. In den Märchen, Sagen kommt es oft vor, daß der Held nach dem Eindringen in irgend ein Mutterleibssymbol: Burg, Hain, Höhle, Unterwelt usw., irgend eine seiner Fähigkeiten einbüßt, verstümmelt, versteinert, zerstückelt wird[5], alle mit der gleichen Kastrationsbedeutung. Auch Oedipus verliert nach dem Inzest seine Augen, muß seine Heimat

[1] Die Penisbedeutung des Auges, siehe bei Abraham: Jahrbuch Bd. VI, Über Einschränkungen und Umwandlungen der Schaulust, und Ferenczi: Ideges tünetek keletkezése és eltünése.

[2] Rank: Das Inzestmotiv in Dichtung und Sage, S. 321 ff.

[3] Übrigens ist das Hinken des Vulkan ebenfalls die Folge eines Streites zwischen ihm und seinem Vater wegen der Mutter. In einer Version der Göttersage wird auch Kronos, statt der Entmannung, an den Fußsehnen geschwächt (Rank: Inzest, S. 269).

[4] Das Unbewußte hat eben keine anderen Mittel zum Ausdruck der Kausalität.

[5] Auch Allatu, die Göttin der Unterwelt, verwünscht den Eindringling: »Mit Krankheit an den Augen (Oedipus), an den Hüften (Jakob), an den Füßen (Hephaistos, Typhon), am Herzen (Don Carlos), am Kopfe (Hamlet, Orestes). (Nach Dr. H. Schillers Weltgeschichte, I. Bd. Quellensammlung, S. 15.)

verlassen, irrt herum, bis er sich in Kolonos in einem geweihten Hain mit der Mutter-Erde vereinigt und so seine Ruhe wiederfindet[1]. (Sein Fuß ist ebenfalls fehlerhaft, die Knechte des Vaters haben seine Knöchel durchbohrt, sein Name bedeutet »Schwellfuß«.)

Wie Oedipus und andere große Inzestsünder der griechischen Mythologie von Selbstvorwürfen und Reue geplagt werden, verkörpert durch die Erynien: eine häßliche Schwesterschar verfolgender Weiber mit Fackel oder Peitsche, so wird auch im Spiele der Fuchs nach dem Berühren der Erde, also in dem Falle, wo wieder eine Inzesthandlung begangen und eine Hemmung eigenwillig aufgehoben wird, von den Mitspielern mit Peitschenschlägen verfolgt, bis er sich in das Loch-Haus flüchtet.

Solche Refugia, Zufluchtsorte, wie das Loch-Haus im Fuchs-Spiel, sind aus der Geschichte und Mythologie mehrere bekannt. Die Tempel, die Kirchen, auch einzelne geweihte, geheiligte Orte, meistens Auen (vgl. Oedipus in Kolonos). Berühmt ist auch das Refugium, das den Kern des von Romulus gegründeten Roms bildete. Romulus zog bekanntlich mit seinem Pflug einen Kreis auf dem Ackerfeld und in diesem baute er Rom und sein Refugium auf. Hier wird es aber von Interesse sein, abgesehen vom Inzestgehalt des Romulus- und Remus-Mythos, daß die ersten Bewohner der Stadt Roma die Räuber und Totschläger waren, die sich in das Refugium versammelten, und daß, worauf Storfer (Zur Sonderstellung des Vatermordes) hinweist, der Totschlag bei den ersten Römern nach dem Numäischen Gesetz »paricidium«, Vatermord genannt wurde.

Als gemeinsames Element des Spieles und des Mythos wollen wir vorläufig den Kreis auf der Erde, dessen Mutterleibbedeutung im Spiele schon betont wurde, und eine Andeutung der Inzestbeziehungen herausgreifen, bis uns eine Anmerkung Storfers[2] einer noch überraschenderen Übereinstimmung belehrt. Storfer bemerkt in seiner Arbeit: ». . . . Es sei betont, daß ‚Mutter Erde' nicht bloß eine poetische Redewendung ist, sondern daß die ‚Erde' nach dem Nachweis Bachofens, des genialen Entdeckers des Mutterrechts der indoeuropäischen Urzeit, als Symbol der Mütterlichkeit, des Hetaerismus zu betrachten ist. – Vgl. auch Hitzig: Tötungsverbrechen. Zeitschrift für schweizerisches Strafrecht. IX, 41: ‚Dem Vatermörder werden hölzerne Sohlen unter die Füße gebunden, damit sein Schritt die Erde nicht entweihe'. – Der sexualsymbolische Charakter der Erde in der Völkerpsychologie läßt sich durch unzählige Belege nachweisen. In der Catapatha-Bramana wird Prajapati während eines blutschänderischen Aktes von Rudra durchbohrt; dabei fällt die Hälfte des Samens auf die Erde, und so entsteht die Vegetation . . . . Man beachte auch die Gleichung

[1] Nach einer Version.

[2] A. J. Storfer: Zur Sonderstellung des Vatermordes, S. 27, Anm. 3. Wien-Leipzig 1911, Deuticke.

Weib = Acker (z. B. Manu IX, 33, Koran II, 27), dementsprechend Pflug usw. = Penis (besonders auf etruskischen Denkmälern). Den Gebrauch von ‚Säen' im Sinne ‚Koitieren' anerkennt auch Schrader: Reallexikon 581. – Daß hölzerne Sohlen unter den Fuß des Vatermörders gebunden wurden, wird um so verständlicher, wenn wir wissen, daß der Fuß allgemein als Penissymbol gilt. (Daher als Rudiment des jus primae noctis, das offenbar symbolische Recht des Gutsherrn, seinen entblößten Fuß ins Brautbett der Leibeigenen zu legen. Schmidt: Jus primae noctis 54, 254, 283, 284.) Wie stark das erotische Moment bei der Auffassung der Beziehung zwischen Fuß und Erde zum Durchbruch gelangt, zeigt die Sitte im kaiserlichen Rom, den Schuh mit erotischen Emblemen zu schmücken (Mauersberg: Kulturbilder aus dem untergehenden Rom. Zeitschrift für Kulturgeschichte. VIII. 129). Sartori führt für die folkloristische Auffassung moderner Völker, daß der Fuß die Erde befruchtet, unzählige Quellenbelege an. – Dies alles macht es zweifellos, daß es sich bei unserem Hinrichtungszeremoniell darum handelte, zu verhindern, daß der Vatermörder mit der ‚Mutter' in Berührung gerate.«

In der verhinderten Berührung der Erde beim Zeremoniell der Hinrichtung des Vatermörders können wir nach alldem nichts anderes sehen, als eine völkerpsychologische Parallele zum Hinken im Spiele »Fuchs ins Loch« mit unzweideutig sexueller Motivierung. Der Unterschied zwischen beiden, namentlich der Umstand, daß der Spieler mit einem Fuß den Boden doch berührt, ihn sogar stößt, — übrigens eine in Märchen und Sagen oft verwertete Koitus- und Befruchtungssymbolik[1]: die getretene Erde birst und verschlingt den Helden (Teufel mit dem Pferdefuß u. a.), oder wirft irgend jemanden oder etwas herauf aus ihrem Schoße, oder aus der entstandenen Spalte — hat eben seinen guten Grund und seine Bedeutung. Durch den aufgezogenen, vermißten zweiten Fuß wird der andere akzentuiert und mit dieser Verschiebung des psychischen Akzentes, während der regressiven Rauschstimmung des Spieles funktioniert der eine Fuß selbst als Penissymbol, berührt rhythmisch die Mutter-Imago »Erde« und das Spiel hat den Spieler, wenn auch nur symbolisch, doch zur erwünschten Befriedigung verholfen, der er bewußt schon entsagte. Wie ungerne, das wird uns im Seelenleben der Kinder und sogar der Erwachsenen durch die Psychoanalyse solcher Regressionen, wie Phantasien, Träume, Neurosen und auch der Spiele gezeigt. Hier sei bemerkt, daß solche Überdeterminiertheit des manifesten Inhaltes im Spiele, welcher in sich gleichzeitig Gegensätze vereint, für den Analytiker nichts Ungewohntes ist. Diese Art des Funktionierens, wie in dem behandelten Spiel, ist geradezu charakteristisch für das neurotische Symptom[2], welches auf der einen

[1] Die Befruchtungssymbolik spielt eine große Rolle in »Bonhomme«, einer französischen Variation des Spieles »Fuchs ins Loch«. Siehe später.

[2] Die Neurose erwähne ich hier absichtlich, die Gegensätzlichkeit ist jedoch sehr allgemein wirksam unter den Mechanismen des Unbewußten.

Seite eine Abwehrmaßregel gegen einen unbewußten Wunsch sein kann, auf der anderen jedoch auf irgend eine verkleidete Art auch die Erfüllung dieses Wunsches in sich birgt.

Noch eine Eigentümlichkeit fällt in der Spielregel des Hinkens auf: eben das Zwangsartige. Das Hinken könnte ebensogut ein Symptom einer Neurose, einer Zwangshysterie sein, z. B. eine hysterische Lähmung, eine Berührungsphobie, wie eine unschuldige Spielregel. Die Übereinstimmung mit einer Phobie geht bis auf die Einzelheiten, sogar die Angst vor der Berührung der Erde mit dem anderen Fuß ist vertreten, ausgedrückt durch die Drohung, daß die andern Spieler dieses Übertreten des Verbotes mit Peitschenschlägen strafen[1]. Und wenn dieser Fall doch eintrifft, dann flüchtet der Täter eiligst in das Haus-Loch, gerade wie ein Neurotiker unter Gewissensbissen und Verfolgungsangst sich nach Hause flüchten würde, wenn er seine Abwehrmaßregeln zu treffen durch innere und äußere Ursachen nicht imstande wäre. Es gibt zwar Kinder, die diese Regel absichtlich frech verletzen und die anderen dadurch gleichsam beschimpfen[2], aber die große Mehrheit hütet sich mit dem Fuß den Boden zu berühren, und wenn sie auch auf einem Fuß vor Anstrengung das Loch kaum erreichen. Einige Kinder, die aus Ermüdung die Erde berührten, sah ich mit dem Ausdrucke großer Angst eiligst ins Loch rennen, trotzdem die Verfolger noch in ungefährlicher Weite waren. Dagegen habe ich einmal die Gelegenheit gehabt zu beobachten, daß ein Kind, das den aufgezogenen Fuß herunterließ, in große Verwirrung geriet und knapp vor dem Loch erwartete es wie gelähmt die Verfolger, bis ein Regen von Peitschenhieben ihn zum Fliehen drängte. Der Vorfall ist unter dem ausgesprochenen Bilde einer neurotischen Hemmungserscheinung abgelaufen und ich fürchte nicht, irre zu gehen, wenn ich — abgesehen von den bestimmt mitspielenden masochistischen Triebregungen — die Ursache der Hemmung (Lähmung) hier, wie bei der Neurose, in einem Konflikte zwischen dem durch das Spielen plötzlich aktuell gewordenen Inzestwunsch, der in das Bewußtsein durchbrechen will, und zwischen den Verdrängungstendenzen, die diesen Durchbruch, das Bewußtwerden zu verhindern suchen, annehme.

In die Kategorie der gegensätzlichen Determinierung gehört auch der Wechsel in der Person des »Fuchses«. Das Kind aus der Spieler- (Brüder) schar, auf welches der Vater-Fuchs die Macht, seine feindlich gesinnten Kinder[3] (Brüder) zu bestrafen und den Inzest zu

---

[1] Vergleiche die schon erwähnte Eryniensymbolik der Angst, der Vergeltung und der Sühne.

[2] Der Mechanismus dieser Herausforderung ist derselbe wie der der obszönen und Schimpfworte. Weiteres darüber später bei der Behandlung der neckenden Spiele.

[3] Daß die Spieler die »Söhne« des Fuchses sind, wird im Spiele: Bonhomme, einer französischen Variation des »Fuchs ins Loch« direkt bestätigt. Hier werden die berührten oder geschlagenen Spieler die »Kinder« des Bonhomme. Auch im Spiele: Chat perché.

begehen durch einen Peitschenschlag magisch[1] überträgt, übernimmt diese Rolle nicht nur aus äußerem Zwang, wie man aus dem manifesten Inhalt des Spieles und bei oberflächlicher Beobachtung der Spielenden allein folgern könnte. Wer schon die nicht gerade seltenen leidenschaftlichen Revolutionen der Kleinen gegen einen »Fuchs«, der keinen Mitspielenden schlagen, also seine Rolle gegen die vermeintlich angenehmere der anderen sichtbar nicht vertauschen will, der muß unbedingt zur Einsicht gelangen, daß diese Rolle an sich für das spielende Kind keineswegs nur unangenehme Seiten haben kann, vielmehr muß sie auf die Kinder, wenn auch meistens unbewußt, eine große Anziehungskraft ausüben. Ein anderer Ausgang solcher Fixierungen in der Vaterrolle — es kommt auch in anderen ähnlichen Spielen ziemlich oft vor — ist, daß das Spiel langsam verödet, die Kinder verlieren bald die Lust weiter zu spielen, was nach dem oben Gesagten leicht zu verstehen ist, da ihnen die mächtigste Triebfeder dieses Spieles, die Möglichkeit des symbolischen Auslebens ihrer unbewußten Inzestwünsche, genommen wurde. Interessant ist auch das Benehmen solcher »an das Loch Fixierten«. Diese laufen bei Gelegenheit (wenn die Mitspieler entfernter stehen) wiederholt auf beiden Füßen aus dem Loch hinaus und flüchten gleich wieder hinein. Das macht ihnen augensichtlich Spaß. Dagegen wird der Fuchs von den Mitspielern dadurch gereizt, daß sie mit ihren Plumpsäcken absichtlich in das Loch hineinfahren und dann wieder weglaufen. Diese Gegensätzlichkeit zwischen manifesten (bewußten) und latenten (unbewußten) Motiven hat das Spiel mit dem Traum und der Neurose gemein, diese Umkehrung eines Affektes in das Gegenteil dient auch im Spiele wirksam der Verstellung.

Noch eine Eigenschaft des Spieles bedarf hier der besonderen Behandlung und das ist die fortlaufende Wiederholung. Die Wiederholung kann entweder das ganze Spiel, wie in den meisten Spielen betreffen, oder können sich einzelne Handlungen, sogar das Auftreten einzelner Personen wiederholen. Im Fuchsspiel kehrt der Fuchs, solange es möglich ist, immer wieder in das Loch zurück und fährt wieder hinaus, auch das rhythmische Berühren der Erde mit dem hüpfenden Fuß gehört in vieler Beziehung hieher. Wiederholungen von Personen, wie z. B. der Verfolger des »Fuchses«, oder die anderer Kinder untereinander als Söhne, sind uns schon aus der Mythologie unter dem Namen »Doublierungen«[2] bekannt.

Wenn wir die Vater-Sohn-Konstellation zwischen Fuchs und den Spielern im Auge behalten, bekommt die Wiederholung einer Spielperiode das Bild eines Generationswechsels. Nur innerhalb zweier solcher Perioden ist die Inzestphantasie vollendet, indem der Sohn die Stelle des Vaters im mütterlichen Kreise, zugleich mit

[1] Dieser Art der Übertragung liegt im Spiele immer eine schon bestehende libidinöse Identifikation in der Person und den Affekten des Übertragenden und des Beeinflußten zugrunde.

[2] Rank: Der Mythos von Geburt des Helden.

der Macht seine Kinder zu strafen, übernimmt. In anderen Spielen übernimmt das Kind bei solchem Wechsel als Sinnbild der Macht des Vaters irgend ein Phallussymbol, z. B. bei einer Form des ungarischen »Káplár«-Spieles[1], wo der König allein die Peitsche führt, übernimmt der werdende König dieselbe vom scheidenden. In anderen Spielen einen Stock oder ein Schwert, im Fuchsspiel übernimmt der Fuchs nur die Macht, dieses Symbol, die Peitsche, zu gebrauchen.

Diese Verteilung des Inzestes auf zwei und mehrere Generationen findet ihre ausgesprochene Parallele in der Mythologie, und ist auch analytisch ungeschulten Mythologen aufgefallen[2]. Der Mythos vom Schicksal der Tantaliden mit seinen kettenartigen Inzestbegehungen und Vatermorden weist denselben Mechanismus auf, wie das Spiel »Fuchs ins Loch«, ebenso viele andere, wie z. B. die Legende von Apollonius von Tyrus[3]. Schon Rank erwähnt, daß die Verteilung des Inzestes auf mehrere Generationen und auf Doubletten der bedeutsamen Personen im Dienste der Verdrängung steht, weil dadurch verschiedene Verschiebungen in den Rollen der einzelnen handelnden Personen und in ihren inzestuösen Wünschen ermöglicht werden, so Affektverschiebungen vom Vater auf seinen Doppelgänger, auf den Oheim, auf einen anderen Sohn (also Vater aus einer anderen Generation), von Mutter auf die Schwester usw.[4]. Z. B. in der Tantalidensage zerstückelt Tantalus seinen Sohn und in der dritten Generation widerfährt dasselbe Schicksal Tantalus selbst und dadurch kann man die volle Inzestbedeutung des Mythos, der wegen der Verstellung im Schicksale einer Generation nicht gleich erkennbar ist, rekonstruieren. Diese Mechanismen finden ihr Ebenbild im Spiele. Der Generationswechsel wurde schon erwähnt, es soll nicht im selben Spiele auf die Vervielfältigung des feindlich gesinnten Sohnes, die Brüderschar aufmerksam gemacht werden. In anderen gegenseitigen Spielen entsteht durch Verdoppelungen der Vater-Imago eine zweite Brüderschar, mit gleichzeitiger Vaterbedeutung, z. B. im ungarischen Kettenspiel »König, gib mir einen Soldaten![5]« — Die Reihenbildung aus Vater- und Mutter-Imagines ist seit den trefflichen Beobachtungen Freuds und Ranks[6] auch im Seelenleben des normalen Menschen bekannt

[1] Drei Personen, König, Korporal, Bauer, durch Losen verteilt: nach Bescheid des Königs kriegt der Bauer von der Hand des Korporals Schläge mit dem Plumpsack von bestimmter Zahl und Stärke.

[2] Bei Mannhardt, S. Rank: Inzest, S. 323.

[3] Ebenda.

[4] Vgl. Abraham: Die Stellung der Verwandtenehen. Jahrbuch I.

[5] Die Spieler bilden zwei Ketten, auf einem Flügel die zwei stärksten als Könige. Es werden einzelne Spieler aus der Gegenpartei gerufen, diese versuchen durch Anlauf und Anprallen die feindliche Kette zu zerreißen. Die so vom König abgetrennten Kinder werden als Gefangene mitgenommen und in die eigene Kette eingereiht; so lange wird dies fortgesetzt, bis einer oder der andere König gefangengenommen wird.

[6] Freud: Jahrbuch: Über einen besonderen Typus der Objektwahl beim Manne. Rank: Das Inzestmotiv.

geworden. Freud beschreibt einen Typus des Liebeslebens, in dem die Individuen, deren Liebe in der Kindheit an die Mutter fixiert wurde, auch in ihrem späteren Liebesleben deren Bild suchen, jedoch von dem Ersatz unbefriedigt, ihre Liebe immer von neuem einer anderen Mutter-Imago zuwenden, gleichsam die Unerreichbarkeit der Befriedigung ihrer Leidenschaft andeutend. Denselben seelischen Vorgang — Reihenbildung aus der Eltern-Imago — hat Rank vom Standpunkte des Weibes beschrieben[1]. In vielen Spielen finden wir Verdoppelungen oder Reihen des mütterlich, oder, wie es später behandelt wird, analerotisch gedeuteten Loches (Haus, Kreis, Eck, Feld, Gool, Pot etc.).

Die Verdoppelung kann auch auf einem anderen Wege zustandekommen. In der geläufigen Form des schon erwähnten Korporal-Spieles bekleiden eigentlich zwei Personen die Vaterrolle: Der König[2], der die Befehle erteilt, eine gewisse Anzahl Schläge auszufolgen, und der Korporal, der sein Schwert, d. i. die Peitsche, Plumpsack, Garuche handhabt und seine Befehle ausführt. Hier spielt der offenbar aus der Person des Königs abgespaltene Korporal dieselbe Rolle, wie Laertes in den letzten Szenen des »Hamlet«[3], oder der Bote in »Oedipus«. Laertes führt dort auf Veranlassung des Königs (Vaters) ein vergiftetes Schwert gegen Hamlet (Sohn) wie der Korporal ein anderes Penissymbol, die Peitsche, gegen den Bauer.

Die Abspaltung mit Identifikation ist unter den Entstellungsmechanismen in der Psychoanalyse wohlbekannt. (Vgl. z. B. »Traumdeutung«.) Sie unterscheidet sich von der einfachen Doublettierung dadurch, daß bei ihr die aktive, affektbetonte Tendenz, das wirksame Prinzip, in unserem Falle die phallische Macht des Vaters vom Komplex isoliert dargestellt wird. Das so entstandene sekundäre Gebilde ist vom Standpunkte des Sohnes (Mitspieler, Hamlet) der Vertreter der großen feindlichen Macht des Vaters (Peitsche mit dem Knoten, Laertes mit dem giftigen Schwert), aus dem Gesichtspunkte des rekonstruierenden Analytikers ebenfalls eine Vater-Imago, charakterisiert durch die Züge der gegen den Sohn gerichteten, vernichtenden, übermächtigen Aktion und Affekte, dargestellt durch ein Symbol des Komplexes: großer Penis. Der Kampf zwischen Vater und Sohn wird durch das bekannte Bild des Kampfes des kleinen und großen Penis, eines der häufigsten unbewußten Motive des Spieles, ausgedrückt. Zum Beispiel in einigen Spielarten des »Fuchs ins Loch«-Spieles darf nur der Fuchs einen Knoten auf seiner Peitsche

[1] Rank: Das Inzestmotiv, S. 379, 380.

[2] Der König des Traumes, Märchens, Mythos ist der Vater. Siehe die Arbeiten Freuds, Abrahams, Ranks.

[3] Daß Laertes hier wirklich eine Abspaltung, die Personifizierung einer Tendenz des Vaters ist, zeigt die ursprüngliche Fassung der Hamletsage, wo Hamlet sein Schwert, das in die Scheide eingekeilt, also minderwertig ist, mit dem des Königs direkt vertauscht und er das Schwert des Königs von dessen Bette wegnimmt.

haben, gegen die glatten Peitschen der Kinder[1]. In der Sage führt Laertes das vergiftete Schwert des Königs, Hamlets Schwert ist in die Scheide eingekeilt, also das erste über-, das zweite minderwertig, und Schwert ist ein bekanntes Phallussymbol. Daß Laertes mit dem Schwert selbst nichts anderes ist, als ein solches, das verrät außer dem Gesagten die Identifikation der Sprache: Degen = Schwert und Held. Der Mechanismus der Identifikation bedient sich im Mythos wie im Spiele der Assoziation: Penis—Kind. Laertes als Sohn des Polonius, einer Doublette des Königs, handelt auch als ein Sohn des Königs. Im Spiele wird diese Assoziationskette wieder belebt: in einigen Variationen des »Fuchs ins Loch«-Spieles, »Mère Garuche à cloche-pied« und im »Bonhomme« werden die Verfolger durch den Peitschenschlag ihre »Söhne«, d. h. Gefangene, Diener, die ihnen in das Loch folgen und es mit ihnen verlassen, ihnen mit der Peitsche oder auch ohne diese in der Verfolgung mithelfend. Bezeichnend ist, daß in den ungarischen Spielen die Kette von Kindern allgemein »Peitsche« genannt wird, gleichzeitig ein schönes Beispiel für die weitere Verdoppelung der Abspaltungen dieser Art. Im Spiele kommen beide Arten der Verdoppelungen sehr häufig vor und lassen einige interessante theoretische Schlüsse zu, die ich wegen ihrer reichen Beziehungen zum Spiele und anderen seelischen Produkten schon hier erwähnen möchte.

Verdoppeln, gelegentlich mehrfach — bis zur Reihenbildung — wie wir gesehen haben, können sich Ersatzbildungen von Objekten und Handlungen verdrängter Zu- oder Abneigung, sehr allgemein ausgedrückt, der verdrängten Lust oder Unlust. Wir können sogar von Handlungen der unverdrängten Komponenten der Libido sexualis ausgehen, indem wir konstatieren, daß solche Handlungen sehr oft den Charakter des Automatismus an sich tragen, mit anderen Worten, sie wiederholen sich von selbst so lange, bis äußere Gründe oder eine Art innerer Ermüdung dem ungehemmten Lauf der lustvollen Betätigung ein Ende bereiten. So lange dem Organismus Libido zur Verfügung steht[2] und sich noch keine Hemmungen gebildet oder eingestellt haben, gehen solche Handlungen automatisch wiederholend vor sich. Man denke nur an die Endlosigkeit des Lutschens und ähnlichen Lusthandlungen der Kinder und an einige Formen der kindlichen Onanie, denen meistens erst der Schlaf ein Ende macht. Diese Eigenschaften treten am klarsten, weil am min-

[1] In der Märchendichtung Goethes: »Reinecke Fuchs« wird dieser Kampf des Fuchses und des Wolfes (der phallischen Tendenz des Sohnes und des Vaters) direkt als Peniskampf dargestellt. Der Fuchs blendet mit seinem Schwanze die Augen des Wolfes, nachdem er sein Weib vergewaltigt hatte, dann zieht er die »Schuhe« von den Pfoten des Wolfes herunter, so daß der Wolf hinkend und ohne Klauen weggeht, und entschieden wird der Kampf dadurch, daß der Fuchs, dem der Wolf eben seinen Fuß abbeißen will, die Genitalien des Wolfes erwischt und abbeißt.

[2] Es hat nach Freud (Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie) den Anschein, als produziere sie der Organismus wie einen chemischen Stoff.

desten kompliziert, bei den autoerotischen Partialtrieben zutage. Bei Fixierungen oder pathologischen Regressionen auf diese treten sie auch im späteren Alter kraß hervor, z. B. bei dementen Geisteskranken, wo diese Automatismen einen großen Teil ihrer Betätigungen ausmachen. Als gutes Beispiel kann man hier das lustvolle Kratzen[1] erwähnen, wo die lustvolle Betätigung bei der erhöhten und fixierten Hauterotik so lange fortgesetzt wird, als Schmerz oder Ermüdung es erlauben, und sehr oft auch über diese hinaus. Hier will ich noch auf ein Moment hinweisen, das ich bei der spielerischen Wiederholung infantiler Lusthandlungen wirksam gefunden habe. Es werden fast ausschließlich solche Handlungen in unendlichen Reihen wiederholt, welchen — im Gegensatze zur ausgebildeten Sexualität — ein Teiltrieb mit ausgesprochenem Vorlustcharakter zugrunde liegt, so z. B. das Kratzen mit seiner Haut- und Berührungs-, der Tanz und im Spiele das Hinken mit seiner Muskelerotik. Unter diesem Gesichtspunkt können eigentlich auch einige rhythmische Tätigkeiten erwähnt werden, die den Spielrausch, diesen hypnoidähnlichen Bewußtseinzustand des Spieles erzeugen können, welchem im Spiele wegen seiner quartiermachenden Wirkung für den Einzug des Lustprinzips ins seelische Geschehen auch eine Vorlustrolle zuzuschreiben ist (z. B. vor und während des Tanzes, in der Musik, rhythmische Sprüche und Handlungen vor den Spielen. Auf die Rolle des Rhythmus im Spiele komme ich bei einer anderen Gelegenheit zurück). Demgemäß würden Handlungen wiederholt, bei denen momentan ein Trieb zum Selbstziel wird, welcher eigentlich nie vollends befriedigt werden kann, nur durch Hinzutreten anderer.

Bei Ersatzbildungen sexueller Triebe auf dem Wege der Symbolbildung, die wir nach Freud allgemein Symptomhandlungen nennen können, beobachten wir oft, daß der erotische Trieb seinen Automatismus behielt, oder sogar erst jetzt recht den Automatismuscharakter aufweist, nachdem der Motor dieses rätselhaften psychischen Geschehens, der lustvolle erotische Trieb durch die Verdrängung dem Bewußtsein vorenthalten und für dessen regulierenden Einfluß unzugänglich gemacht wird. Auch solche Automatismen werden dann bis zur vollständigen Erschöpfung oder überwältigenden Schmerzentwicklung, oft auch trotz dieser ausgeübt. Beispiele, besonders aus der Pathologie der Neurosen und Psychosen, sind in solcher Menge bekannt, daß ich hier ihre Erwähnung ersparen kann (besonders in der Hysterie und Dementia praecox). Ich will hier nur darauf hinweisen, daß die Wiederholungen der Spiele und der spielähnlichen Tätigkeiten (z. B. Tanz) bis zur vollständigen Erschöpfung, oft Bewußtlosigkeit, in ihrem Wesen solchen Automatismen entsprechen.

Wesentlich dasselbe Moment wie bei den Wiederholungen der Handlungen mit Vorlustcharakter ist bei der zweiten Art wirksam, d. i. den Wiederholungen der Objektsymbole der verdrängten

[1] Die »onanie cutanée« der französischen Dermatologen.

Libido, also bei den sogenannten Doublettierungen oder Reihenbildungen der Imagines. Bei diesen wird der erotische Trieb von seinem eigentlichen Ziel verdrängt und einem anderen zugeführt, welches in seiner mehr oder weniger entstellten Gestalt das erstere ersetzen soll. Dieser Mechanismus erlaubt dem Ich, seinen unterdrückten, erotischen Triebe zur Abfuhr zu verhelfen, damit ihre Lust in irgendwelcher Form genossen wird und in der Seele keine unlustvolle Spannung entsteht, anderseits nimmt es ihnen jedoch die Möglichkeit einer vollkommenen Befriedigung, die erst erfolgen kann, wenn die Libido an das ihr äquivalente Objekt geknüpft wird. Dieses Minus in der Befriedigung am Ersatzobjekt und die dadurch erzeugte seelische Spannung gibt den einen Anlaß zur Vermehrung der Objekte[1], wie bei den unendlichen irrationalen Zahlen und anderen unendlichen Reihen der Mathematik, welche in ihren ewigen Wiederholungen einen Wert anstreben, den sie unmöglich erreichen können. Wie im Mythos und Märchen, sind auch im Spiele solche Doublettierungen sehr zahlreich, ich möchte hier wieder nur an die drei bedeutsamsten Arten erinnern, auf die Verdoppelungen der Vater-, Mutter- und analerotischen Imagines.

Die Untersuchung der zweiten Gattung der Doublettierungen, der Reihenbildung, aus verdrängten Objekten der negativen Libido gestattet einen Einblick in das Verhältnis zwischen dem Ich und der Verdrängung. Wenn wir die Abspaltungen und Reihenbildungen solcher Libidoobjekte mit Aufmerksamkeit begleiten, wo die Libido eine sehr starke Verdrängung erfahren hat, die in dem Angstcharakter des Symbols zum Ausdruck kommt, können wir besonders im Spiele und im Märchen, aber auch im Mythos und sehr ausgesprochen in gewissen Psychosen (Delirium tremens) beobachten, daß diese Symbole auffallend öfter, als solche mit mehr Lustcharakter eine Vervielfältigung und Reihenbildung erfahren, z. B. die unzähligen Mengen von Teufeln und anderen Dämonen, im mittelalterlichen Katholizismus, auch in anderen Religionen, wie die Scharen von Djinnis in der mohammedanischen. In der brahmanischen Religion sind diese Spaltungen auf den Götterbildern plastisch dargestellt. Scharen des »Feindes«, »dessen Zahl Legion«, wie der Teufel mit Vorliebe genannt wurde, dessen phallischen Charakter Jung, seine Beziehungen zum Inzest Jones betont hat und dessen ausgesprochene analerotische Bedeutung auch ich unterstreichen möchte, finden wir in vielen Märchen, meistens in solcher Form, daß der Held anstatt direkt gegen eine feindliche Vater-Imago vielmehr gegen deren unzählige Soldaten, Kinder, Diener, Tiere zu kämpfen hat, die in einigen Märchen und Mythen immer mehr und mehr werden, je mehr ihrer der Held tötet. Man vgl. auch die verschieden-vielköpfigen Drachen, bei welchen die abgeschlagenen Köpfe wieder heranwachsen oder sich sogar ver-

[1] Wann diese Spannung eintritt und wann sie zur Reihenbildung führt, ist wahrscheinlich von dem bestehenden Kräfteverhältnisse zwischen Fixierung und Verdrängung abhängig.

doppeln, wie im Herakles-Mythos, oder der Held muß bei jeder neuen Gelegenheit — meistens dreimal[1] — mit immer mehrköpfigen Drachen kämpfen. Z. B. in einem ungarischen Märchen, in dem die starke Verdrängung der Inzestwünsche durch die vielen Gefahren und Schwierigkeiten angedeutet wird, welche der Held zu bewältigen hat — unter anderem das Motiv des Glasberges, das die Unmöglichkeit des Besteigens des Berges andeutet, auf dessen Spitze oder in dem die Burg mit der zu befreienden (rettenden) Königstochter (Mutter-Imago) sich befindet — vermehren sich die feindlichen Soldaten immer mehr und mehr, trotzdem sein Zauberschwert mit jedem Hieb ein Regiment davon niederstreckt. Erst dann, als er mit seinem Zauberroß hinzusprengt, von wo die Soldaten kommen, sieht er eine alte Frau (das Mütterchen mit der eisernen Nase, eine ihm feindliche Hexe), wie sie auf einem Webstuhl arbeitet und wie bei jeder Bewegung des Schiffchens[2] aus den Rippen ein Regiment Soldaten herausspringen. Er muß erst die Hexe töten, nur dann kann er mit den Soldaten fertig werden. Bei diesem Märchen, das ich auch wegen seiner großen Analogie mit vielen Spielen — deren Typus ein mütterlicher Kreis, Loch, Haus ist, die eine feindliche Schar gegen den Eindringling verteidigt — erwähnt habe, finden wir, wenn wir die offensprechende Sexualsymbolik deuten, statt des feindlichen Vaters, der den Eintritt in die mütterliche Höhle abwehren will, eine unendliche Reihe von Abspaltungen[3] aus seiner Person, die seine väterlich-phallische Macht symbolisieren sollen, denen gegenüber aber der Sohn-Held infolge seiner ungeteilten Überlegenheit, eine relative Sicherheit genießt. (Vgl. die Zauberkraft des eigenen Schwertes gegen so viele Tausende.) Wenn wir diese, durch die Zersplitterung verblaßte feindliche Macht der Vater-Imago mit der ziemlich gefährlichen, furcht- und angsterregenden der ungeteilten Symbole vergleichen, müssen wir zur Einsicht gelangen, daß das Unbewußte mit dieser Spaltung ein Ziel verfolgt, und zwar die Angstentwicklung aus der überschüssigen Inzestlibido durch diese — bildlich ausgedrückt — Verdünnung des Abreagierens in Raum und Zeit zu vermeiden. Ein Vater, der sich tausend- und aber tausendmal und in ebensoviel Teilen totschlagen läßt, verursacht keine solchen Gewissensbisse, wie ein mörderischer Schlag auf Laios von Oedipus' Hand. Neben dem Generationswechsel finden wir auch diese Art der Reihenbildung im Spiele sehr oft vor. Z. B. im Spiele »Fuchs ins Loch«, in der Variation »Mère Garuche à cloche-pied«, die wie aus der Peitsche sich vermehrende Kinderschar, die dann die Rolle des Fuchses übernimmt, mit oder ohne Peitsche, aber ihre

[1] Phallische Dreiheit.

[2] Das Motiv des »Wurfes« im Spiele.

[3] Daß diese gleichzeitig Kinder der schrecklichen Mutter, also auch des Vaters bedeuten, spricht auch für diese Deutung nach allem, was über die Assoziation Penis—Schwert—Kind gesagt wurde. Vgl. auch das bei der Hamlet-Sage Gesagte über die Rolle des Laertes gegenüber Hamlets.

Macht ist immer bedeutend minderwertiger, als die des Fuchses. Die Assoziation Peitsche—Kind wird im ungarischen Spiele »Peitsche« direkt belegt, indem hier die Peitsche aus Reihen von Kindern gebildet wird[1]. Im Spiele »Knüppel aus dem Sack« oder »der Plumpsack geht herum« wird der Spieler direkt mit dem Knüppel, d. i. mit der Peitsche identifiziert. Ich erwähne schon hier die Reihenbildung aus den Objekten der unterdrückten analerotischen Lust, wie ich es zu beobachten einmal selbst Gelegenheit hatte, als ein Delirium tremens-Kranker die bei dieser Krankheit wohlbekannten Scharen von furcht- und abscheuerregenden kleinen, schwarzen Tieren aus offenkundig analerotischen Lustobjekten entwickelte.

Nachdem wir wissen, daß die Verdrängung selbst eine Abwehrreaktion der ihre narzißtisch-allmächtige Unantastbarkeit gegen die durch Unterdrückung sekundär unlusterzeugend gemachten infantil-erotischen Regungen verteidigenden Seele ist, so müssen wir auch diesen Mechanismus der Abspaltungen mit Reihenbildung als eines der charakteristischen Mittel der Verdrängang, wie Verschiebung, Verdichtung etc. ansehen. Ich möchte noch vorausschickend hinzufügen, daß dieser Mechanismus, auf den ich eben bei der Beschäftigung mit dem Spiele aufmerksam geworden bin, für das Spiel eine besondere Bedeutung hat, außer der schon erwähnten, die nämlich, daß er dem Spieler erlaubt, die Einstellung des einzelnen gegen Inzestkomplex und Analerotik — um nur die wichtigsten zu erwähnen — die ja bekanntlich für die Charakterentwicklung eines jeden Menschen vorbildlich sind, auf dem Wege der Übertragung und auf eine typische Weise gegen die Mitspielenden, die Bruderschar, später auch gegen die Mitmenschen, die Gesellschaft, das Gesetz, mit einem Wort gegen jede menschliche Autorität geltend zu machen[2].

In den angeführten Beispielen haben wir bisher die mächtigste der infantil-erotischen Regungen, den Inzestkomplex als primum movens tätig gefunden. Kurz möchte ich dazu noch einige Spielparallelen erwähnen. In erster Linie einige Variationen vom »Fuchs ins Loch« oder »Vielle Mère Garuche«, wie z. B. »La Mouche«. Hier fehlt das Hinken, die Strafe für den Besitz des mütterlichen Genitalsymbols, durch ein Kastrationssymbol ausgedrückt. Nur durch denselben Um-

---

[1] In französischen Spielen wird die Kinderreihe »queue« genannt, was sehr gut zu den Symbolen Fuchs und Peitsche paßt.

[2] Als eine andersseitige Bestätigung des oben Gesagten fasse ich einen neulich erschienenen Aufsatz Ferenczis über die Kriegs-(Unfalls-)Neurosen in der Zeitschrift für ärztliche Psychoanalyse auf, in welchem er einen ähnlichen oder wahrscheinlich denselben Abwehrmechanismus der Psyche in Betrachtung zieht, nur handelt es sich bei ihm nicht um die Unterbringung starker libidinöser Regungen gegen die Ich-Sicherungen, sondern um Abreagieren äußerer überwältigender, die narzißtisch erhöhten Ich-Gefühle verletzender Eindrücke, die im Zeitpunkte des Einwirkens psychisch nicht bearbeitet werden konnten und nur in mehr weniger entstellter Gestalt — meistens in der Form hysterischer Konversionen — der Psyche immer von neuem zwecks Bearbeitung und Bewältigung zugeführt werden.

stand, das Fehlen der Peitsche ist die Kastration ausgedrückt, wo diese durch das Aneignen eines neuen Gliedes, d. i. durch die Gefangennahme eines »Kindes« (vgl. Kind—Penis) vereitelt wird, setzt ein Angstäquivalent ein: die Spieler verfolgen »die Fliege« mit ihren Peitschen von dem Moment an, wo sie ein Kind erwirbt, samt demselben, beide fliehen dann so rasch als möglich in das schützende Haus-Loch zurück. Daß Fliegen, Wespen und ähnliche kleine »Seelentierchen«[1] mit allem Recht die Stelle ein Totemtieres, wie der Fuchs vertreten, von den Generationen abstammen, welche an ihn ambivalente Affekte knüpfen, ihn vor sich selbst durch verschiedene Verbote (vgl. religiöse und Tabuvorschriften) schützen, und ihn doch von Zeit zu Zeit töten (indem im Spiele einer sich an seine Stelle setzt und so seiner phallischen Macht ein Ende bereitet), das wird unterstützt durch Analysen Abrahams, der bei einem seiner neurotischen Patienten einen ausgesprochenen Fliegentotemismus gefunden hat[2]. Nachher wird uns aber ein anderes, für die Fliege typisches Kastrationssymbol im Spiele auffallen. Abraham bringt die Totemrolle der Fliege und ähnlicher »Seelentiere«, die durch ihre leichte Beweglichkeit rasch erscheinen und wieder verschwinden, unter anderem mit der sexuellen Funktion des Schauens in Zusammenhang. Und in den eigentlichen Fliegenspielen, in der italienischen »mosca cieca« und in der griechischen »eisernen Fliege«, also im wohlbekannten deutschen »Blindekuh«-Spiel, finden wir, daß die »Fliege« eben die Funktion des Auges — von dem wir aus zahlreichen Analysen (u. a. von Ferenczi, Freud, Abraham) wissen, daß es das männliche Genitale vertreten kann (vgl. Oedipus' Selbststrafe nach dem Inzest) — eingebüßt hatte. Das Spiel analysiert selbst, worum es sich eigentlich handelt: in Siam, wie Bastian berichtet, wird die Binde so über die Augen geknüpft, daß sie in der Form eines Elefantenrüssels herunterhängt. Der Rüssel, wie auch die Nase ist ein noch offenkundigeres Penissymbol, wie es von der Peitsche (in Wirklichkeit ist ja dieser Rüssel nichts anderes, als eine »Garuche«) schon früher dargelegt wurde. Im siamesischen Spiel versinnbildlicht der Rüssel[3] einerseits, was den »Spieler im Kreise« auszeichnen sollte, was ihm aber anderseits genommen wurde: dem manifesten Inhalt nach das Sehen mit seinen verderblichen Folgen für die Spielerschar, dem latenten nach die phallische Macht des Vaters über die Söhne[4].

---

[1] Siehe Abraham: Über Einschränkungen und Umwandlungen der Schaulust. Jahrbuch VI.

[2] Ebenda.

[3] Vgl. das Spielzeug, welches Abraham erwähnt: eine Puppe, der auf einen Druck aus der Stelle eines dritten Auges mitten in der Stirne ein Phallus herausspringt. Siehe auch den »Beitrag zur Augensymbolik« von Dr. R. Reitler in der Internationalen Zeitschrift für ärztliche Psychoanalyse, I. Jahrg. 1913, S. 159.

[4] Der elefantenköpfige Gott der Weisheit der Inder, Ganesa bildet dazu eine mythologische Parallele, die den Psychoanalytiker besonders nach den Ausführungen Abrahams und Wintersteins über die Beziehungen zwischen sexuellem Schauen und sexuellem Wissen interessieren wird.

Auf den Zusammenhang zwischen verbotenem sexuellen Schauen und dessen Strafe, die Erblindung im Spiele, werde ich bei einer anderen Gelegenheit näher eingehen, in diesem Zusammenhang möchte ich nur auf eine Rolle des Nichtsehens, der Blindheit und der daraus resultierenden Finsternis aufmerksam machen, die Abraham in seiner Abhandlung[1] auf Grund eines anderen Materials näher analysiert und detailliert hat, nämlich auf ihre Rolle als Mutterleibssymbol. Als solches hat sie die gleiche Bedeutung, wie Haus, Loch, Kreis auf der Erde oder Kreis der Spieler. Man könnte hier noch die englischen und altfranzösischen Bezeichnungen der »blinden Kuh«: »hoodman blind« und »chapifou« erwähnen, die darauf zurückzuführen sind, daß bei diesen die Blindheit durch eine über die Augen gezogene Kapuze erreicht wurde, auch hier wird der phallische Charakter des unwirksam gemachten Sehens durch die Art des angewendeten Mittels symbolisch angedeutet. (Siehe die Kapuze, Hut als Penissymbole bei Jung, Freud.) Aber die Verbindung, »mosca cieca«: mütterlicher Kreis (Ring der Spieler und Dunkel) und entfernter Penis, oder in der Synthese: der vollbrachte — mit Allmacht der Gedanken gewünschte Inzest, dessen Zeichen: die Tötung, Entmannung des Vaters und dessen Strafe, die Kastration des Sohnes, stellt dieselbe Konstellation dar, welche wir bei der Analyse des Namens und der Person des »hinkenden Fuchses« oder »Mère Garuche« gefunden haben und die wir bei einer zahlreichen Kasuistik ähnlicher Spiele immer von neuem finden werden. Noch einer französischen Variation, des Spieles »Mère Garuche« sei gedacht: der schon erwähnten »Le Bonhomme«, die sich von der »La Mouche« nur darin unterscheidet, daß hier Bonhomme — ein lächerlich aufgefaßter Vater, eine häufige Spielfigur — die Garuche hat, und die er mit dieser berührt, zuerst zu seinen Kindern, dann zu Gegenständen seines Haushaltes werden, diese: ses fils, sa marnite, son poireau, son navet etc., können leicht als Sexualsymbole gedeutet werden. In dieser Variation, neben ihrer der früheren verwandten Charakteristik, können wir ein nicht mehr ganz neues Element entdecken, nämlich das Necken und Foppen des Vaters, wobei die feindliche Einstellung des Sohnes gegen den Vater sich in der Form des Lächerlichmachens äußert. Das Reizen des »Fuchses« durch das absichtliche Hineinfahren in sein Loch mit der Peitsche habe ich schon früher erwähnt. Ein eklatantes Beispiel dieser Stellungnahme des Sohnes gegen den Vater liefert das anderswo zu analysierende Spiel »Der Großmogul«, dessen Inhalt ist, daß der Großmogul sich auf irgend ein Postament stellt und alle möglichen Fratzen schneidet. Die Kinder dürfen ihn aber nicht auslachen: welches über ihn lacht, gibt entweder ein Pfand oder wird selbst der Großmogul. Außerdem könnte man das Spiel »Le Bonhomme« mit einer der vielen drolligen Geburtstheorien vergleichen, durch welche die Kinder die Erwachsenen

[1] Siehe Abraham l. c.

zum besten und über ihre sexuelle Kenntnisse im unklaren halten. Die Bedeutung der Peitsche und des Schlagens als Fruchtbarkeitssymbole tritt in diesem Spiele auch hervor. (Vgl. die Rolle des Schwertes beim Mythras-Ritus und die dadurch hervorgebrachte Fruchtbarkeit, oder einen der zahlreichen Aberglauben zur Erreichung derselben, wie die ungarische Sitte zu Allerheiligen, die Mädchen mit einer aus Weidenästen geflochtenen Peitsche zu schlagen und dazu ein Lied zu singen, welches in der Übersetzung ungefähr so lautet: »Werde frisch, werde gesund, du sollst so groß die Brüste haben, wie ein gebäuchter Krug und einen so großen Hintern, wie einen Backofen.« Wobei der Hintere offenkundig eine geläufige Verschiebung des erotischen Interesses von der Gebärmutter auf diesen Körperteil bedeutet.)

Man kann selbstverständlich die Bewegungselemente und an dem Spiel teilnehmende nichtsexuelle Triebe auch nicht außer acht lassen. Unter den letzteren hebt Groos[1] den Jagdtrieb im »Fuchs ins Loch« besonders hervor. Betrachten wir diese jetzt näher: Es ist sicher, daß angeborene nichtsexuelle Triebe und Instinkte bei Gelegenheit das Zustandekommen von Spielen hervorrufen oder begünstigen können. Anderseits haben wir bei den angeführten Beispielen gesehen, daß diese Triebbetätigung beim Menschen nachweisbar einen mächtigen psychischen Überbau bekommen hat, durch die Teilnahme der Sexualität im Aufbau des Spieles, in dem diese sogenannten nichtsexuellen Triebe viel zu leicht aufgenommen, vermischt und bearbeitet wurden, um annehmen zu können, daß diese Triebe, richtiger gesagt Triebkomplexe, dem Sexualtriebe nur durchwegs artfremde Komponenten haben. Das Spiel »Fuchs ins Loch« reiht Groos, der das Spiel im allgemeinen biologisch erklärt, unter die Jagdspiele ein, da in ihm Verfolgen und Fliehen vorkommen. Vereinfachen wir dieses Beispiel dadurch, daß wir erst das einfachste Fangspiel, auch »Katz und Maus«, früher »Zeck« oder »Zickenspiel« genannt, ins Auge fassen. Hier wird der eine Spieler vom andern verfolgt, wird er eingeholt, mit der Hand berührt oder geschlagen, so werden die Rollen vertauscht. Gleich hier erwähne ich zwei andere, noch immer sehr einfache Formen desselben Spieles, eine, wo die Rollen nicht vertauscht werden, sondern der Gefangene hilft im Nachjagen dem Verfolger, bis alle Spieler gefangengenommen sind und eine weitaus häufigere, wo die Spieler einen besonderen Platz oder ein Mal als Zufluchtsort haben, wo sie nicht verfolgt werden dürfen.

Gehen wir diesmal von der Triebseite aus und analysieren wir zunächst den motorischen Trieb und dessen Rolle im Spiele. Das Material desselben ist eine große Muskelarbeit beanspruchende schnelle Bewegung, das Laufen. Das Laufen ist eine Bewegung, der organische Reflexe zugrunde liegen, seine Triebartigkeit demonstriert sich bei vielen Tieren, welche gleich nach ihrer Geburt mit dem

[1] Groos: Spiele des Menschen. Jagdspiele.

Muttertier mitlaufen. Ob das Laufen an und für sich lustvoll ist, kann man nicht mit Bestimmtheit sagen. Als Arbeit scheint es nicht lustvoll zu sein, wohl aber als Spiel und Weg zum Abführen überschüssiger Kräfte[1], das ich vom Spiel auseinanderhalten möchte, weil es sich in diesem Falle mehr um das Aufheben einer unangenehmen Spannung als um das Erzeugen positiver Lustgefühle handelt. Dagegen wissen wir aus der psychoanalytischen Erfahrung, daß ein Element des Laufens, die starke Muskeltätigkeit, oft von ausgesprochenen erotischen Gefühlen begleitet wird, und es ist noch vielmehr der Fall, wenn die Muskelbetätigung eine schnelle Bewegung erzeugt[2]. Somit hat sich die Lust an der starken Muskelbetätigung als eine sexuelle entschleiern lassen und als Partialtrieb der Sexualität durch seine engen Beziehungen zu den motorischen Trieben erfüllt sie eine wichtige Vermittlerrolle zwischen den letzteren und den anderen Partialtrieben der Sexualität.

Schon das Hinzutreten der Muskelerotik zum normalen Abfluß des nichtsexuellen Triebes kann dem Vorgang einen echten Spielcharakter geben, wenigstens nach meinen Erinnerungen konnte ich dem Gefühl nach immer deutlich unterscheiden — und so habe ich es auch von anderen vernommen — wann das Laufen ein Spiel war, und wann eine Folge davon, wenn einen »der Hafer sticht«. Selbstverständlich sind die Grenzen nicht scharf, denn die mit der Triebbetätigung wachgerufene Muskelerotik gestaltet sehr bald eine jede solche Kraftentfaltung zum wirklichen Spiele um. Die aus den Schulen herausströmenden Jungen laufen nicht lange ohne Ziel, aus dem Rennen ist nach einigen Minuten ein Wettrennen, ein Fangspiel oder ein Balgen geworden. Gewiß verändert schon der Bewegungstrieb den Bewußtseinzustand des Kindes, indem er, wie es später ausführlicher behandelt werden soll, im Kinde ein Allmachtsgefühl entwickelt, das wieder seinerseits den Boden vorbereitet für die mit dem Auftreten der infantil-erotischen Triebe sich über die Seele ausbreitenden Vorherrschaft des Lustprinzips. Seine Anwesenheit verriet schon der in der Triebstufe des Spieles wahrnehmbare Spielrausch, der ständige Begleiter des Allmachtsgefühles und des Wunschprinzips.

In der psychoanalytischen Erfahrung finden wir zahlreiche Belege auch für den sexuellen Lustcharakter der Geschwindigkeit. Stekel[3] hat z. B. eine Traumanalyse mitgeteilt, in der er die schnelle Bewegung auf Grund von Erinnerungen an die infantile Muskelerotik direkt an die Stelle des Koitus gesetzt gefunden hat. Solche Erfahrungen hat auch Sadger an seinen Patienten gemacht und es ist außerdem allgemein bekannt, daß die schnellen Bewegungen beim Kinde, sehr oft auch bei Erwachsenen, erotische Lustgefühle — speziell im

[1] Z. B. bei Kindern, die aus der Schule kommen, Pferde, die lange im Stalle gestanden sind.

[2] S. Freud: Drei Abhandlungen.

[4] Jahrbuch für psychoanalytische und psychopathologische Forschungen I. Bd. Beiträge zur Traumdeutung.

Unterleibe, aber auch im allgemeinen — verursachen können. Zum Beispiel beim Schaukeln, Drehbewegungen, Fahren, Fallen etc. Oft werden sogar die ersten bewußt-sexuellen Regungen, Erektionen, an starke oder schnelle Bewegungen geknüpft. (S. Freud, Drei Abhandlungen.)

Damit haben wir auch dort Teiltriebe des Propagationstriebes mitwirkend gefunden, wo die Biologen nur das Wirken von egoistischen Trieben behaupten. Dieser Umstand aber ist wieder ein Beweis dafür, daß das Spiel seine psychologische Sonderstellung dem Anteil der Sexualität — insbesondere der infantilen — verdankt und in seinem Wesen durch diesen Anteil determiniert wird. So könnte man z. B. — zurückkehrend zum »Fuchs ins Loch« — das Hinken bei einem Verfolgungsspiel ohne Würdigung der Rolle des Inzestkomplexes bei der Entstehung des Spieles nicht voll erklären, obwohl man anführen könnte, daß eine Stauung des Triebes bei der Betätigung desselben zur Erhöhung des Lustgefühls beiträgt. Dem ist gewiß so, denn wenigstens so viel ist unbestreitbar, daß die vom gestauten Trieb — sei er sexuell oder nicht — erzeugte unangenehme Spannung beim Abfluß plötzlich aufgehoben und dadurch schon relativ ein Lustgefühl erzeugt wird. Dieser Umstand wird auch vom Spiele, richtiger von der Wunscherfüllungstendenz in ihm gehörig ausgenützt, um von diesem durch die Stauung unaufhaltbar gewordenen Triebe in seinem Strombette die gleichsam zum Abfluß strebenden erotischen Triebe mitreißen zu lassen, wobei dem Triebe eine Rolle zukommt, die nach Freud im Traume die Körperreize spielen; sie verhelfen dort der Psyche, auch die infantil-erotischen Wünsche zum Ausdruck zu bringen. Trotz des angeführten berechtigten Einwandes würde bei dieser Erklärung einer so mächtigen Einschränkung, wie das Hinken bei einem Verfolgungsspiel, das Gefühl der Unvollständigkeit übrigbleiben, besonders wenn wir an die Einschränkung des Sehvermögens beim »Blinde Kuh«-Spiel denken. Und das Spiel hat doch, wie wir schon gesehen, seine guten Gründe dazu. Abgesehen von der Kastrationsbedeutung solcher Einschränkungen, dienen sie im Spiele durch die mit ihnen verbundenen Gefühle des Schmerzes, der Müdigkeit und Furcht dazu, die Angstgefühle, die der unterdrückte Sexualtrieb entwickeln könnte, zu überdecken. Einen parallelen Mechanismus kennen wir vom Traume her, wo die zufälligen körperlichen oder psychischen Unlustgefühle dazu benützt werden, um sexuelle Wunscherfüllungen zu ermöglichen, die ohne stärkere Unlustentwicklung nicht möglich wären.

Eine positive Vorlustrolle der angenehmen Triebbetätigungen — seien sie sexueller Natur oder führen sie zu einem wahrscheinlich narzißtischen Allmachtsgefühl — wurde schon erwähnt. Ihre Rolle besteht darin, die psychische Stimmung so zu verändern, daß ein Umkippen der seelischen Bereitschaft zur Realitätsanpassung auf die Seite der Lustprinzipsherrschaft erfolgt. Im Spiele habe ich diesen Mechanismus allgemein gültig gefunden und er scheint mir auch in anderen seelischen Gebilden vorhanden zu sein, als eine besondere

Art der Assoziationsbedingungen des Unbewußten. Freud hat ihn zuerst gewürdigt beim Witze[1], also in einem Sonderfalle des Spieles, in welchem die motorischen Triebe durch die Denkarbeit ersetzt werden. So verhilft z. B. die Komik der Sprache und mit ihr die verschiedenen, meistens der Witztechnik angehörenden Griffe, deren Vorlustrolle Freud erkannt hat und deren größter Teil selbst unter den Äußerungen der Exhibitions- und analerotischen Lust unterzubringen ist, den dem Witz zugrunde liegenden erotischen und egoistischen Trieben zum Ausdruck. Inwiefern der Mechanismus der Vorlust in der Lehre des Unbewußten eine Selbständigkeit und Allgemeingültigkeit beansprucht, sollen weitere Untersuchungen klarlegen.

Aber auch die Fangspiele, mögen sie auch auf einem so ausgesprochenen und in seinen Äußerungen so eindeutigen Triebe, wie dem Jagdtrieb fußen, vermissen keineswegs eine starke psychische Determinierung, im Gegenteil, Flucht und Verfolgung sind Motive, denen wir besonders in der Psychiatrie, Mythologie und auch im Traume häufig begegnen, fast immer als Teile eines sehr aktiven Inzestkomplexes. In der Mythologie erscheint die Flucht hauptsächlich in zwei Formen: entweder wird es dem Helden durch überirdische Aussage kund, daß er seinen Vater töten und seine Mutter heiraten wird und er flieht, seinem Schicksal zu entrinnen, um desto sicherer es zu erfüllen ⟨Oedipus⟩ oder bei einer mehr vorgeschrittenen Verdrängung projiziert er seine feindliche Einstellung gegen den Vater und die erotische gegen die Mutter auf diese selbst und flüchtet verfolgt von dem feindlichen Vater ⟨Kyros, Moses, Jesus⟩ oder von der liebestollen Mutter ⟨Phädra, Potiphars Frau etc.⟩. Wenn die Inzestlibido durch die Unterdrückung in Unlust umschlägt, kann auch die Mutter-Imago unter dem Bilde der »fürchterlichen Mutter« auftreten. In dem Verdrängungsspiel »Fuchs ins Loch« treten beide Arten in der Person des Fuchses und der Mère Garuche zum Vorschein, bei der letzteren die Liebe zum Teil in ihr Negativ, in Haß verwandelt. ⟨Paranoischer Mechanismus.⟩ In der Mythologie vertreten die Inzestangst mit Vorliebe solche »fürchterliche Mütter« und deren Verdoppelungen, wie z. B. die Erinnyen, die Sphinx, die Phorkyaden usw.[2].

---

[1] Freud: Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten.

[2] Daß die Angst eigentlich auf eine Bestrafung durch die phallische Macht des Vaters zurückzuführen ist, wird durch die Anwesenheit von Phallussymbolen bei diesen Gestalten angedeutet. So bei der Mère Garuche und den Erinnyen die Peitsche, bei den Phorkyaden, den »grauen Weibern« das eine Auge und der eine Zahn, auch die phallische Dreizahl, bei Hexen der lange Zahn oder die lange Nase usw. Bei der Sphinx das männliche Glied am tierischen Unterleib.

Eine andere Angstquelle, die Freud in der Entbindungsangst, in dem Würgen und Pressen des Kindes bei der Geburt vermutet, ist in dem Namen dieses Angsttieres angedeutet. Der Name wird abgeleitet aus σψίγγω = einbinden, einsperren, einengen, und das Umzingelt-, Eingesperrtsein in einer Höhle ⟨Mutterleibssymbol⟩, dann das Entschlüpfen daraus durch enge Wege, trotz Lebensgefahr, Versuchungen und Leiden sind bekannte Traum-, Märchen- und Mythenmotive der Wiedergeburt oder überstandenen Geburt. Auf diese Symbolik sind das Spiel »Machet auf das Tor!« und die vielen Variationen des ungarischen »Brückenspiel« aufgebaut.

Im Märchen kommt die Verfolgung fast ausnahmslos zwischen Vater und Sohn (oder Mutter und Tochter) vor. Meistens ist es eine Vater-Imago, der auf seine Tochter (Frau) eifersüchtige König, der den Sohn-Held, den Freier der Tochter verfolgt, ein anderesmal erfolgt die Verfolgung in der Form des bekannten Kampfes zwischen dem kleinen und großen Penis, wie z. B. im »Knecht des Teufels«[1]. Interessant ist im letzteren Falle der oftmalige Symbolwechsel, bis endlich der Knecht-Sohn in einem königlichen Hause (Mutterleib-symbol, Mutterschoß), durch dessen Fenster er in der Gestalt einer Taube vor dem verfolgenden Habicht (beides Phallussymbole) hineinfliegt, im Schoße der Königstochter (Mutter-Imago) gerettet wird oder umgewandelt in einen Fuchs, der den Kopf des Teufels in Hahnengestalt abbeißt (Kastration des Vaters), um endlich die Königstochter zu heiraten[2]. Endlich kommt es oft vor, daß der Verfolger eine »fürchterliche Mutter«: eine Stiefmutter, eine Hexe, das »Mütterchen mit der eisernen Nase« ist. Alle diese Variationen kommen auch im Spiele vor, von der einfachen Verfolgung, wie im Fangerlspiel in sich, oder in Zusammenhang mit anderen Spielen, wobei interessanterweise alle Symbole verfolgt werden können, wie im Märchen: Hahn, Henne, Küchel, Gans, Taube u. a. m. durch Fuchs, Wolf, Sperber etc., sogar das Handtuch und der Ring in den entsprechenden Versteckspielen[3]. Solche Regressionen, wie die »Mutter Garuche« oder die »Söhne« in »Bonhomme«, lassen keinen Zweifel an der Richtigkeit unserer Analyse übrig. Auch in einigen ungarischen Spielen, wie »Frau Mutter (oder Großmutter) ist in die Kirche gegangen« — ein weibliches Gegenstück zum »Großmogul« — verfolgt die Frau Mutter oder Großmutter ihre, meistens weiblichen Kinder. In anderen ist der Verfolger statt des Vaters der Großvater.

Vollkommen analog mit dem »Fuchs ins Loch« ist auch beim einfachen Fangspiel das Vorkommen des rettenden »Hauses«, Males (siehe Das Märchen vom Knechte des Teufels), dessen Bedeutung als Mutter respektive als Mutterleibssymbol schon im Anfange besprochen wurde. Eine interessante Form des Rettens ist die, daß ein Spieler zwischen dem Verfolger und Verfolgten quer hinüberläuft, was an ein bekanntes mythologisches Motiv erinnert, das als »Trennung der Welteltern« bei den Mythologen, als »Retter der Mutter« bei den Analytikern bekannt und dessen Inhalt ist, daß der Sohn sich zwischen die eng aneinanderliegenden Welteltern drängt und dadurch die Mutter vom Vater befreit und das vorher Vereinigte in zwei entgegengesetzten Prinzipien trennt. Dieses Motiv, das ebenfalls aus dem Inzestkomplex entstand (Rank), kommt auch im Spiele »König, gib einen Soldaten« oder »Kettenspiel« vor, wo

[1] Siehe Grimm: Deutsche Volksmärchen.

[2] Vgl. die Anm. auf p. 258 über den Kampf des Fuchses und des Wolfes im »Reinecke Fuchs«. Auch Ferenczi: Ein kleiner Hahnemann. Internationale Zeitschrift für ärztliche Psychoanalyse, I. Jahrg. 1913, S. 240.

[3] »Heiß und kalt«, »Steinchen will verstecken«.

der Spieler die Kinderkette des Königs durchbricht und die so getrennte »queue« dann in seine, der früheren gegenüber feindliche Partei einreiht. Die so eroberten Kinder fühlen sich gleich in ihre neue Rolle hinein, was mit einer Theorie der Vorübung[1] für soziale Zwecke in krassem Widerspruch steht. Außer diesem hat die Trennung eines Stückes der Kette (Kinder, Queue) des Königs durch seinen Gegner eine ausgesprochene Kastrationsbedeutung, ebenso im Verfolgungsspiel »Chat perché«[2], wo der durch Trennung gerettete Spieler im Falle der Gefangennahme gleichsam zu einem Kind des Verfolgers wird. Die ihres Penis beraubte Vater-Imago nimmt auch hier, wie im »Fuchs ins Loch« eine Mutterbedeutung an, die unter dem Bilde »Rettung der Mutter« ausgedrückt wird.

An diesen Beispielen hoffe ich gezeigt zu haben, daß auch beim einfachen Fangspiel die Freude an der Muskel- und Triebbetätigung, aus welcher Quelle sie auch kommen möge, bald vom Unbewußten, dem Lustprinzip, zum Ausdruck unterdrückter infantil-erotischer Wünsche benützt wird, der gleiche Umstand, den wir vom komplizierteren Fangspiel auf Grund der analytischen Einsicht behauptet haben. Daß die Triebe und Muskelerotik auch hier dieselbe Rolle spielen, wie beim »Katz und Maus«, »Zeck«-Spiel, das braucht wohl nicht noch einmal betont zu werden.

Keineswegs sind mit dieser Analyse alle Einzelheiten der Inzestspiele erschöpft. Vielmehr zwingt mich die Vielseitigkeit der Übereinstimmungen, die sie mit anderen Gebilden des Unbewußten des einzelnen und der Menschheit gemeinsam haben, mich hier mit diesen Beispielen zu begnügen und die Analyse der anderen auf später zu verschieben, wo Zeit und Raum für eine eingehende Detailarbeit zur Verfügung stehen.

Aber auch andere infantil-erotische Triebe gelangen im Spiele »Fuchs ins Loch« zur Betätigung, ohne deren Erwähnung unsere Analyse unvollständig bliebe. Die beim Kinde so mächtigen sadomasochistischen Komponenten der Sexualität kommen in diesem Spiele auch zu ihrem Rechte. Das Verfolgen, das Schlagen sind nicht nur zufällig im Spiele mitaufgenommen, sondern bilden eine seiner Lustquellen, wie sie nicht nur von pervers gebliebenen Algolagniatikern deutlich erinnert, sondern auch durch Analysen in zahlreichen Fällen bestätigt wurden. Dabei wird im Spiele die masochistische Komponente ausgenützt, um die hier die neurotische Angst vertretende Gefühle der Müdigkeit, des Schmerzes und der Furcht zu absorbieren und paralysieren.

Man findet sogar in diesem — man wäre geneigt zu sagen — klassischen Inzestspiel die Spuren der Analerotik, auf welche sonst eine sehr ausgebreitete Spielgattung aufgebaut wurde. In einer

[1] Siehe Groos: Spiele der Menschen.

[2] »Katze auf dem Baum«, ein Fangspiel, wo das Mal durch das Hinaufklettern auf irgend eine Erhöhung vertreten wird, wobei die Füße die Erde nicht berühren dürfen.

Variation des Spieles gebraucht der »Fuchs« die Peitsche nicht zum Schlagen, er wirft damit nach dem fliehenden Spieler, die Folgen sind die gleichen wie beim Schlagen. Ohne auf die Analyse des im Mittelpunkte der Wurfspiele stehenden »Wurfes« näher einzugehen, kann hier vorausgeschickt werden, daß der Wurf hier in drei Bedeutungen assoziiert wird, erstens als Geburtssymbol durch die »Lumpf«-, Analgeburtstheorie der Kinder, zweitens als Symbol des lustvollen Vorganges der Defäkation, drittens als Verdrängungsprodukt derselben Lust, äquivalent der Angst aus dem Inzestkomplex, als Beschmutzung, Beschämung, Herabsetzung, Verachtung durch das Bewerfen, Beschmutzen mit einem Kotsymbol. Der Wurf mit der »Garuche« ist zunächst eine Doublette des eigenen Herauskommens aus dem mütterlichen Kreis der eigenen Geburt, ebenso, wie der kleine Hans diesen Vorgang bei seiner Mutter durch das Fallenlassen eines Messers, also ebenfalls eines Penissymbols, aus einem Loch der Puppe symbolisiert. Die Assoziation Penis—Lumpf—Kind, deren Zusammengehörigkeit Freud unlängst wieder betont hat[1], wird im Spiele im einzigen Werfen verdichtet: Durch das Werfen eines Penis-Fäzes-Symbols[2] bekommt der »Fuchs«, »Mère Garuche« ein Kind. Das Werfen aber als sadistisch-analerotische Handlung ist auch in sich lustvoll, wir sehen ihn schon bei sehr kleinen Kindern von den Äußerungen großer Lust begleitet. Der Getroffene fühlt dies aber als deutliche Beschämung und Herabsetzung, die Folgen sind auch dementsprechend: aus dem freien Spieler, mit freier ambivalenter Einstellung gegen die Vater- und Mutter-Imago wird er durch diesen Wurf zum Sklaven seines Inzestkomplexes gezwungen und gestempelt. Die darauffolgende Ausstoßung aus ihrer Gesellschaft unter Peitschenschlägen ist nur eine Übersetzung dieser Tatsache in die Sprache des Spieles, die einst vielleicht auch die des Lebens und der Volksseele gewesen[3]. Auch in direkten Wurfspielen werden bald Penis, bald Fäzessymbole geworfen. So z. B. Lehm, Sand, Steine, Knochen, Ball, Würfel, kleine Stöcke, Pfeile etc. Hier führt ein Weg zur Analyse der analerotischen Spiele, welche wegen ihrer Wichtigkeit und großen Zahl ein anderesmal in einem besonderen Kapitel behandelt werden müssen.

Daß im behandelten Spiele, wie in so vielen anderen, homosexuelle Neigungen der Spieler auch mit dargestellt werden, erleichtert durch eine gleichzeitige Identifikation mit Vater und Mutter und durch die sadistische Auffassung des Koitus der Eltern, wäre

[1] Internationale Zeitschrift für ärztliche Psychoanalyse IV.: »Über Triebumsetzungen insbesondere der Analerotik.«

[2] Siehe die Schlange aus Kot im Osiris-Mythos, den wie Lehm gekneteten goldenen Phallus in Faust, II. Teil.

[3] Vgl. die Tabuvorschriften der Wilden. — Die Verbannung des Oedipus, nachdem der Inzest an den Tag gekommen ist, oder die des Orestes nach dem Muttermord unter Peitschenhieben der Erinnyen, die übrigens das Leben des Verfolgten auch dadurch unerträglich machten, daß sie ihn und seine Speisen mit ihrem Kot verunreinigten.

leicht nachzuweisen und wird auch bei einer ausführlicheren Behandlung der Spiele nicht unterlassen. Diesmal aber begnüge ich mich darauf hinzuweisen, daß die unbewußten Wurzeln der Homosexualität — soweit meine Erfahrung reicht — im Spiele größtenteils mit denen des Inzestkomplexes des Sadismus, Narzißmus und der Analerotik zusammenfallen, die oben schon wenigstens berührt wurden. Daß bereits fixierte Homosexualität in unentstellter Form im Spiele durchbrechen kann, ist eine alltägliche Erfahrung in der Psychoanalyse.

Die Ergebnisse unserer Analyse des Spieles »Fuchs ins Loch«, »der hinkende Fuchs«, »Mère Garuche« zusammenfassend, haben wir gefunden, daß dieses Spiel neben den in ihm enthaltenen Bewegungselementen einen manifesten Inhalt — eine Spielfassade — zeigt, der aus entstellten Äußerungen der infantil-erotischen Teiltriebe der Sexualität aufgebaut wurde, deren Entstellung derselbe Mechanismus verursacht, welchen Freud unter dem Bilde einer zensurierenden Instanz für den Traum, die Neurose etc. wirksam gefunden hat. Den manifesten Inhalt des Spieles könnte man in Anlehnung an parallele Märchen, Sagen und Mythen, mit deren Sprache das Spiel unter allen Verdrängungsprodukten unterdrückter Sexualität die größte Verwandtschaft aufweist, etwa folgendermaßen rekonstruieren: Ein Königssohn wird durch den bösen Stiefvater oder die Stiefmutter von zu Hause weggejagt. In der Welt draußen hat er mit verschiedenen mehrköpfigen Ungeheuern zu kämpfen, denen er unterliegt, er wird zerstückelt, verwünscht, in sein Erbe setzt sich sein böser Feind, bis er durch ein Wunder wiederbelebt wird, den Feind besiegt, seine Mutter rettet und mit Triumph in seines Vaters Burg und Reich einzieht. Oder aus dem Standpunkte der Mythendichter erzählt: Titanen lehnen sich auf gegen Gott-Vater. Es entsteht ein Kampf, wobei Blitz und Felsblöcke die furchtbaren Waffen sind. Ein Titan bemächtigt sich der Herrschaft, der Burg und der Frau Gott-Vaters, den er durch sein Schwert an den Füßen geschwächt hat, aber bei einem neuen Kampf wird er vom Blitz getroffen durch Gott-Vater besiegt, entmannt und in den Tartarus verbannt. (Die Einkleidung in Märchenform ist ganz willkürlich mehr aus dem Standpunkte des Sohnes, in Mythenform mehr aus dem des Vaters gearbeitet. Beide sind eigentlich ganz dieselben, wie es nach der Allgemeingültigkeit der zugrunde liegenden erotischen Neigungen und der Abwechslung in den Rollen des Vaters und Sohnes im Spiele auch nicht anders sein kann.)

In die Sprache des Bewußtseins übersetzt, begeht der Spieler den begehrten, aber schon unterdrückten Inzest mit der Mutter und die Beseitigung des Vaters durch Tod oder Kastration, seine Inzest-, Kastrationsangst wird jedoch vor seinem Bewußtsein durch körperlich bedingte peinliche, schmerzliche, doch teilweise in sadomasochistische Lustgefühle umwandelbare Sensationen abgelenkt und überdeckt. Dabei genießt er die Lust aus der Muskel- und Analerotik, sein Ich wird im Spiele erhöht, groß, zauberkräftig, allmächtig, verschafft

seinen übersprudelnden oder sein narzißtisches Selbstideal störenden Ich- und Arttrieben einen breiten Raum zum Abfluß, er genießt auf erlaubtem Wege sonst verbotene Lust und vermeidet dadurch unangenehme körperliche und seelische Spannungen.

II.

Hat man die nahen Beziehungen zwischen dem Spiele und den infantil-erotischen Teiltrieben aufgedeckt, so gewinnt man eine tiefere Einsicht in das Wesen des Spieles, als es die bisherigen psychologisch-biologischen Spieltheorien erlaubten. In den analysierten Beispielen haben wir die Verdrängungsprodukte der infantil-erotischen Teiltriebe und deren Objekte als determinierend für den Spielcharakter aufgefunden, ohne den das Spiel kein Spiel, sondern nur eine nicht lustvolle Arbeitsleistung wäre. Die Entstehungsursache des Spieles und seiner Form müssen wir im Bestreben der unterdrückten infantil-erotischen Triebe nach Betätigung und Lustgewinnung und dem der Verdrängung nach Vermeiden von Unlust durch die ersteren suchen. In diesem Vorgang werden nun die ebenfalls im Überfluß produzierten und zum Abfluß drängenden motorischen und anderen Triebe und Instinkte mitaufgenommen und auf eine schon erwähnte Art ausgenützt und verarbeitet, welcher Umstand für die Gestaltung des Spieles gleichsam von Bedeutung ist.

Dagegen entspricht die analytische Auffassung auch den meisten bisherigen Theorien des Spieles:

1. Der Schiller-Spencerschen: Das Spiel ist eine Abfuhr von angesammelter, überflüssiger Energie (overflowing energy), wenn neben den anderen auch den infantil-erotischen Trieben die gebührende, bisher nicht gewürdigte mächtige Rolle unter den Energiequellen des Spieles eingeräumt wird.

2. Der sogenannten Erholungstheorie, vertreten von Lazarus, die einfach so ausgedrückt werden kann, daß das Spiel eine Erholung nach den Anstrengungen des realen Lebens durch körperliches und geistiges Ausspannen bedeutet. Diese Theorie deutet die Vorherrschaft des Lustprinzips über dem Realitätsprinzip in einer wissenschaftlichen Annäherung an, welche eine Betrachtungsweise aus dem ausschließlichen Standpunkte der Bewußtseinspsychologie noch erlaubt. So schwindet auch das Bedenken, das man gegen beide Theorien anführte, daß keine der beiden mit der Tatsache rechnet, daß die Spiele oft bis zur vollen Erschöpfung des Spielers fortgesetzt werden, was ebensowenig der Überfluß- wie der Erholungstheorie entspricht, ausgenommen wenn wir der hier tätigen erotischen Partialtriebe gedenken, welche, wie schon erwähnt, die Eigenschaft haben, sich automatisch zu wiederholen und diese Eigenschaft auch dann beibehalten, wenn sie unterdrückt sich in irgend einer entstellten Form durchsetzen, sich der Beeinflussung seitens des Bewußtseins entziehend. Daß diese Spiele unter einem veränderten Bewußtseins-

zustand ablaufen, wurde auch von den Autoren allgemein erkannt und dieser traumähnliche Zustand unter dem Namen »Spielrausch« gewürdigt, in dem wir bald den ständigen Begleiter der Funktion unseres Unbewußten mit seiner regressiven Arbeitsweise, ich könnte sagen, das Allgemeingefühl des arbeitenden Lustprinzips erkennen. Bei den verschiedenen Produkten des Unbewußten stellt es sich unter verschiedenen Namen vor, als Ekstase, Traumbewußtsein, Zerstreutheit, Weltentrücktheit, Charme, verschiedene Dämmerzustände und die Verrücktheit (im engeren Sinne des Wortes) der Irren.

Auch Groos zieht zur Erklärung der Spielwiederholungen außer einem Drang zur Wiederholung, den er als eine Grundeigenschaft dem menschlichen Organismus zuschreibt und den er mit Baldwin mit einer »zirkulären Reaktion« erklärt — die ihrerseits wieder den Stimulus bildet zur Wiederholung derselben Bewegung — die vom alltäglichen differente Reaktionsweise der Psyche und den rauschähnlichen Zustand heran: „In dem gewöhnlichen, von dem Kampf ums Dasein erfüllten Leben sehen wir nun beständig Zwecke vor uns, die wir möglichst bald verwirklichen wollen und es fehlt uns daher die Zeit, uns jenem Drang der Wiederholung hinzugeben. Ganz anders verhält es sich aber da, wo ein Mensch aus diesem vorwärtsdrängendem Werktagsleben heraustritt. Pathologische Beispiele bietet uns die Psychiatrie. Bestimmte Formen geistiger Erkrankung äußern sich in endlosen Wiederholungen des gleichen Ausrufs oder der gleichen Handlung . . . In dasselbe Gebiet gehören die »automatischen« oder »fortgesetzten« Bewegungen Hypnotisierter . . . Etwas Ähnliches kann vorkommen, wenn wir unter dem Eindruck eines großen Schmerzes oder einer großen Freude für eine Zeitlang aus unserem Zweckleben herausgeschleudert werden: auch hier tritt häufig die mechanische Wiederholung eines Aufrufes oder einer zwecklosen Handlung auf. Sehr deutlich zeigt sich die gleiche Erscheinung im Liebesrausch der Vögel: bei den Glockenvögeln soll es vorkommen, daß sie ihren Werbungsruf so lange fortsetzen, bis sie tot vom Zweige fallen."

Ein solches Heraustreten aus der Werktagswelt ist nun auch das Spiel und wir werden uns daher nach dem Vorausgeschickten nicht darüber wundern, wenn manche Spiele bis zur äußersten Erschöpfung fortgesetzt werden. Das gilt besonders von den Spielen der Kinder, »da ja das Kind sich vollständiger als der Erwachsene in den reinen Genuß der Gegenwart verlieren kann«.

3. Auch die Übungstheorie Groos' — das Spiel sei Vorübung solcher Triebbetätigungen, welche im Leben der Art große Bedeutung haben, und zwar zwecks Vorbereitung für das reale Leben der Erwachsenen — kommt der Erkenntnis von der infantil-erotischen Grundlage des Spieles in gewissem Maße entgegen, da die infantilerotischen Triebe die Komponente der normalen Sexualität sind und bei normaler Entwicklung in ihr aufgehen, auch trägt ihre spielerische Betätigung zur Ausbildung dieser mächtigsten aller menschlichen

Triebe, der nach einem Ausdrucke Freuds vorbildlich für all unser Tun und Handeln ist, gewiß viel bei, obwohl ich betonen möchte, daß nach meiner Erfahrung bei der Spielwahl, also der Erfindung und Begünstigung eines oder des anderen Spieles, schon die mehr hervortretenden Teiltriebe des Kindes am Werke sind. Sie gestalten das Spiel vielmehr nach ihrem Bilde, als daß sie sich vom Spiele lenken oder beeinflussen lassen. Das letztere kommt wohl auch oft vor, doch erhebt es sich nicht über den Einfluß des Milieus, der uns schon von der Ausbildung nervöser Störungen aus der Psychoanalyse bekannt ist. Wir wissen ja, in erster Linie hat es Abraham in seinen Mitteilungen gezeigt[1], daß die sexuellen Triebe der Kinder sehr oft selbst die Ereignisse und Traumatas aktiv hervorrufen, welche zu ihrer Fixierung beigetragen haben sollen.

Doch eine andere Erwägung sollte hier in Betracht gezogen werden. Wir wissen, daß die menschliche Kultur zur Hälfte auf Kosten der verdrängten Sexualität zustande gekommen ist und deren Teiltriebe, die im Laufe der Entwicklung am meisten eingebüßt hatten, wie die Inzestregungen, die sadomasochistischen, analerotischen Triebe im Spiele ungehemmt oder trotz der Hemmungen in ihrer entstellten Form ausgiebig betätigt und Kompromiß-, Ersatz-, Reaktionsbildungen und der Sublimierung entgegengeführt werden. Wenn wir diesen Vorgang als einen Entwicklungsprozeß auffassen — vergleichende völkerpsychologische Parallelen zeigen, daß er die Rekapitulation der seelischen Entwicklung der Menschheit ist — so können wir mit Gewißheit annehmen, daß das Spiel, das während der ganzen Kindheitsperiode den größten Teil dieser Triebe in sich aufnimmt und verarbeitet, sexuelle mit asexuellen Zielen und Trieben verknüpft, beide zusammenzuarbeiten lehrt, das Überfließen der sexuellen Energien in die Bahnen der Selbsterhaltungstriebe ermöglicht, allzu asoziale und egoistische Regungen abschleift, kein zufälliger Tummelplatz all dieser Triebe und Hemmungen ist. Es hat auch die Aufgabe, Produkte des Unbewußten, wo allein das Lustprinzip herrscht, mit den Gegebenheiten und dem Zwange des realen Lebens in Einklang zu bringen durch Kompromißbildungen, als welche wir das Spiel auf der Verdrängungsstufe eben kennen gelernt haben. Es scheint so zu sein, daß der Mensch nur die Kultur sicher besitzt, deren geschichtliche Entwicklung er in sich selbst mitgemacht hat. Von diesem Standpunkt aus mag Groos Recht haben, wenn er behauptet, das Spiel sei eine Vorübung zur späteren, zweckmäßigen Entfaltung lebenswichtiger Triebe. Ließen wir jedoch, wie er, die infantil-erotische Grundlage des Spieles und seinen essentiellen Zweck: die Lustgewinnung durch infantil-erotische Triebe außer acht, so läßt uns die Theorie des Experimentierens und der Vorübung noch so oberflächlich angewendet sicher im Stich. Besonders bei Fixierungen an einzelne Spiele, die beim

[1] Das Erleiden sexueller Traumen als Form infantiler Sexualbetätigung. Zentralblatt für Nervenheikunde und Psychiatrie, 1907, Nr. 249 (15. November).

Spiele dieselbe Bedeutung haben, wie Fixierungen in den Neurosen und in den beiden zugrunde liegenden infantil-erotischen Trieben, die wir im Seelen- und Geschlechtsleben der Erwachsenen als Perversionen kennen. Man gedenke nur z. B. der Hasardspiele der Erwachsenen, die ihre Existenz und oft verderbliche Macht wohl einer Fixierung an die analerotische Lust, aber keineswegs einem Bedürfnis nach Einübung zweckmäßiger Handlungen verdanken. Eine eingehendere Kritik der Spieltheorie Groos' muß für eine ausführlichere Behandlung des Themas vorbehalten werden, doch welcher grundlegende Unterschied zwischen meiner und Groos' Auffassung besteht, das kann ich schon hier durch eine Anmerkung Groos'[1] illustrieren, die lautet: »Die Liebesspiele des Kindes betrachte ich als einen (bildlich ausgedrückt) ‚unbeabsichtigten' Nebenerfolg der Einrichtung einer Jugendperiode. Sie haben keine wesentliche biologische Bedeutung und treten ja auch hinter der Jugendübung anderer Instinkte weit zurück.«

4. Auch nur als eine Annäherung an die Tatsachen können Wundts psychologische Kriterien aufgefaßt werden. Am meisten zutreffend ist darunter das erste: das der »erfreuenden Wirkung« des Spieles, da damit nur der allgemein bekannte lustbringende Charakter des Spieles betont wird. Nach meinen Spielanalysen dürfte es ziemlich klar erkenntlich sein, daß diese nur die — bewußtpsychologische — Außenseite der allgemeinsten, der Wunscherfüllungstendenz des Spieles ist, derselben, deren grundlegende Bedeutung Freud für den Traum erkannt hat und die hier mit ähnlichem Mechanismus arbeitend wie dort, rezente Eindrücke und Bedürfnisse — Instinkte und Triebe mit infantil-erotischen Wünschen zusammen zu mehr weniger verhüllter Erfüllung verhilft. Ein Unterschied wäre dagegen die stellenweise dünnere Überschichtung des infantil-erotischen mit rezentem Material, da im Spiele beide mehr zusammenfallen und die oft weniger stark vorgeschrittene Verdrängung, die hier öftere und ausgiebigere Regressionen erlaubt als im Traume. Ein anderer besteht vielleicht im schwer bestimmbaren Anteil nichtsexueller Triebe, die seit den verschärften Beobachtungen besonders der Psychoanalytiker an gesunden und nervösen Kindern und nach der daraus resultierenden Erkenntnis der wichtigen Rolle der Partialtriebe der Sexualität in ihrem Seelenleben viel Raum und Bedeutung zugunsten der letzteren einbüßen mußten. Sie haben im Zustandekommen des Spieles ungefähr dasselbe Schicksal, wie die somatischen Reize im Zustandekommen des Traumbildes. Sie werden, so mächtig und scharf geprägt sie auch sein können, verflochten in das Traumgewebe des Spieles. Oder sie werden direkt hervorgerufen, um den unterdrückten erotischen Trieben einen Spielraum zu beschaffen, wie z. B. die Gedankenarbeit beim Witz[2]. Wenn dabei durch die Betätigung dieser

[1] Siehe Groos: Spiele der Menschen, S. 485.

[2] Ein Spiel speziell der Erwachsenen; deshalb das Vertreten der Bewegungstriebe durch die Gedankentätigkeit, die sich auch beim Kinderspiel mit der Entwicklung parallel langsam einstellt.

Triebe irgend eine Lust frei wird, so benützt das Lustprinzip diese Lust aus motorischen oder auch aus sensorischen Quellen als eine Art Vorlust, als Lockprämie, mit der die erotischen Triebe die Psyche »darankriegen« zur veränderten Einstellung, die zur angstlosen Lustentwicklung aus erotischen Quellen notwendig ist. Nach meinen Beobachtungen tritt hier zu allererst eine Erweiterung des Ichgefühls bis zum Allmachtsgefühl auf. Aller Wahrscheinlichkeit nach geben dann diese Gefühle den Anlaß zum Übergang zur Arbeitsweise des Lustprinzips und zum Auf- oder Durchbruch der auf die Betätigung lauernden erotischen Triebe, wenn sie nicht schon von allem Anfang an bei der Heraufbeschwörung dieser Zustände mitgewirkt hatten[1]. Auf die Vorlustrolle der einzelnen Partialtriebe habe ich schon bei der Behandlung der einzelnen Spiele hingewiesen.

Auf das zweite Kriterium Wundts »die unbewußte oder bewußte Nachbildung zwecktätiger Handlungen« werde ich bei der Behandlung der Nachahmungsspiele zurückkehren, ebenso werde ich das dritte, »die Rückbildung der ursprünglichen Zwecke in Scheinzwecke« hier nicht behandeln, da es unter einem anderen Gesichtspunkte erwähnt werden muß. In der Wundtschen Fassung kranken sie an der Einseitigkeit des Bewußtseinsgesichtspunktes der Assoziationspsychologen. Doch kann ich schon vorausschicken, daß das zweite Kriterium keine allgemeine Gültigkeit hat — schon Groos weist darauf hin — und das dritte von der Rückbildung der ursprünglichen Zwecke in Scheinzwecke wieder nur ein mangelhafter Ausdruck für die in der Psychoanalyse längst geläufige Tatsache ist, daß es in seelischen Produkten einen manifesten und einen latenten Inhalt gibt — und das gilt für das Spiel ebenso wie für den Traum — die vom Zweckgesichtspunkte aus betrachtet, eine andere Orientierung verlangen. Wundts Psychologie ist bis zur Erkenntnis vorgedrungen, daß die manifesten Ziele des Spieles nicht die eigentlichen sind, über das Wesen der letzteren aber eine nähere Auskunft zu geben, war der Psychoanalyse vorbehalten.

Bei unserer ziemlich unaufgeklärten Trieblehre ist die spielartige Betätigung der einzelnen nichtsexuellen Triebe das, was in den Spieltheorien am schwersten zu deuten und einzuordnen ist; auch sind die Meinungen über ihre Bedeutung und Wirkungsweise sehr divergierend. Doch kann man sicher annehmen, daß die ersten Äußerungen dieser Triebe, z. B. eine erste zufällig gelungene Greifbewegung oder sogar das Nachjagen der jungen Katze nach dem vorbeirollenden Knäuel den psychologischen Charakter des Spieles gänzlich

[1] Der Beginn des Spielrausches ist auch schon in dieser Periode der Selbstüberschätzung und des Allmachtsgefühles zu bemerken. Der Vorgang ist äußerst ähnlich dem bei der Alkoholintoxikation; man vergleiche nur beim beginnenden Alkoholrausch das erhöhte Selbstgefühl, das Schwinden von Hemmungen, das sich vorgetäuschte Wachsen von körperlichen und geistigen Fähigkeiten, das Hervortreten bis dahin unterdrückter erotischer und egoistischer Regungen und auch den hier sekundär hervorgerufenen Bewegungsdrang.

vermissen, da sie nichts anderes als nur die reflexartigen Äußerungen eines Triebes sind. Es fehlt sogar das von Groos behauptete biologische Spielkriterium des Experimentierens, denn sonst müßten ja alle Reflexe, sogar die ernsten Arbeiten des Lebens als Spiele aufgefaßt werden, da sie alle durch das psychologische Gesetz der »Bahnung« als Vorübungen zu späteren ähnlichen körperlichen oder geistigen Tätigkeiten betrachtet werden können. Wir wissen, daß man bei gewissen gynäkologischen Eingriffen bei Gebärenden die Füße oder Hände der Frucht so unterscheidet, daß die Füße den verspürten Finger abstoßen, während die Hände ihn ergreifen. Bei Wiederholung des Versuches wird das Ergebnis wieder dasselbe sein, wovon man sich auch beim Säugling überzeugen kann. In diesen und ähnlichen Triebhandlungen von einer Lustbetätigung zu sprechen ist nur in negativem Sinne möglich, nämlich daß die Verhinderung dieser Betätigungen Unlust erzeugt, die am veränderten Benehmen des Individuums bemerkt werden kann, meistens aus solchen Symptomen, welche auf eine erhöhte Spannung im Organismus hinzudeuten scheinen. ⟨Dagegen ist der positive Lustcharakter unzweifelhaft, wo zum Ichtriebreflex noch der erotische Trieb sich gesellt. Das zeigt auch der von Groos zitierte Versuch Preyers, der einem Kinde, dessen Kopf erst geboren wurde, einen Elfenbeinstift in den Mund gab, an welchem es mit dem Ausdrucke großen Vergnügtseins lutschte. Hier entspringt der Lustcharakter des Triebreflexes unstreitbar dem Anteil des Mundes als erogener Zone.⟩ Damit sie als Spiel genossen werden, muß bei oder noch vor den Wiederholungen noch ein psychisches Moment hinzutreten, das der Triebbetätigung einen Lustcharakter verleiht und diesen Faktor erblicke ich nach meinen Beobachtungen an eigenem und fremdem Material in einem momentan sich einstellenden oder, richtiger gesagt, nicht enttäuschten Allmachtsgefühl, das aber, wie ich vermute, seine Wurzel, wenigstens in einer Hälfte, in der sich durch die lustvollen Organbetätigungen bald einstellenden narzißtischen Überschätzung des eigenen Körpers hat[1]. Worin das Wesen dieser Beziehungen zwischen Allmachtsgefühl und Narzißmus besteht, wie weit die Spaltung reicht, welchen Anteil biologische, psychologische oder psychosexuelle Vorgänge daran haben, können wir vorläufig nicht entscheiden, doch scheint das Lustgefühl beim primitiven Spiele aus allen diesen Quellen geschöpft worden zu sein. Der gesamte Eindruck dieser Art der Spiele ist auch verschieden von dem der späteren mit ausgesprochenem Anteile der infantilen Sexualität: das Betätigen des Allmachtsgefühles verleiht ihnen einen gewissen Wundercharakter, so daß wir sie mit Recht auch magische Spiele benennen können. Z. B. bei dem erwähnten Herumgreifen wird mit der gemachten Erfahrung gleichzeitig auch das Allmachtsgefühl über dieses Erlebnis ausgebreitet und in den

[1] Vgl. Freud: Zur Einführung des Narzißmus, Jahrbuch VI, 1914, und Ferenczi: Entwicklungsstufen des Wirklichkeitssinnes, Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse I 1913, S 124 ff.

Wiederholungen genossen. Mit dieser Annahme wird auch die Baldwinsche »zirkuläre Reaktion« beim Spiele verständlich, da jede Betätigung der erlangten oder entdeckten Fähigkeiten das Allmachtsgefühl erhöht und dieses gibt seinerseits die Lust ab, die Handlung zu wiederholen, wahrscheinlich dadurch, daß die lustvoll gewordene Vorstellung oder die Erinnerung daran unmittelbar in motorische Bewegung übersetzt wird. Innerliche Hemmungen gibt es hier keine, nur äußerliche, höchstens Ablenkung durch Ermüdung oder andere körperliche Lust- oder Unlustempfindungen. Das Kind, das mit einem Löffel den Teller schlägt und davon lange nicht abzubringen ist, handelt nach den hier beschriebenen Prinzipien. Jede Verhinderung des Allmachtsgefühles, z. B. dadurch, daß durch Einwicklung des Löffels in einen Lappen der Lärm ausgeschaltet wird, während die anderen Requisiten die gleichen bleiben, verletzt dieses Gefühl und das Kind reagiert darauf mit Zeichen des größten Unbehagens. Nach Kenntnisnahme eines Allmachtsniveaus des Handelns im kindlichen Seelenleben darf man hier aus diesem Gesichtspunkte dem Spiele eine anpassungsfördernde Funktion zuschreiben. Denn das Spiel, während es einerseits dieses Allmachtsgefühl durch Hinzutreten der erotischen Wunscherfüllung noch verstärkt oder konserviert, beschränkt es anderseits — praktisch genommen und normale Entwicklung vorausgesetzt — langsam auf diese spezielle Art des psychischen Geschehens[1]. Das Mitwirken des Allmachtsgefühles in allen Stufen des Spieles kann schön beweisen, was die Aufgabe einer erschöpfenden Behandlung des Stoffes sein soll. Es äußert sich am deutlichsten im erhöhten Selbstgefühl[2] während des Spieles und in der Form magischer Handlungen, die sich parallel mit der fortschreitenden geistlichen Entwicklung nicht nur bei den Handlungen zeigen, sondern auch auf die Sprache und Gedankentätigkeit verbreiten. Sehr oft verbindet sich der Allmachtswunsch, besonders nachdem das Allmachtsgefühl des Kindes durch die Erziehung der Erwachsenen eingeschränkt wurde mit einem ähnlichen aus dem Elternkomplex stammenden zu diesem: groß zu werden, den wir im Spiele so allgemein finden, wie etwa den Wunsch zu schlafen im Traume.

Im Gegensatz zu dieser ersten — magischen — Spielstufe[3], auf dem hauptsächlich das egoistische und narzißtische Allmachtsgefühl die charakteristische Spiellust abgeben und über deren Wesen und Zusammengehörigkeit weitere Beobachtungen und Untersuchungen sehr wichtig und notwendig sind, besitzen wir, dank den grundlegenden Arbeiten Freuds und seiner Schule, in den primitiverotischen Spielen einer anderen Stufe eine viel weitergehende Klar-

---

[1] Phantasie und Witz gehören in dieser Hinsicht dem Spiele an und auch der Traum stellt eine Regression auf die infantile Arbeitsweise der Psyche dar.

[2] Bei Groos: Gefühl der Freiheit, erweitertes Machtgefühl.

[3] Die Trennung der Spiele in eine I. und II. Stufe stelle ich mir nicht zeitlich, sondern nur inhaltlich vor. In den Spielen der III. Stufe, in den Verdrängungsspielen, sind die früheren, wenn auch mehr weniger verdrängt, gleichzeitig vertreten

heit. Die Betätigungen der erogenen Zonen und der sexuellen Partialtriebe sind der Prototyp des Spieles, da bei diesen der reine Lustcharakter am klarsten zum Ausdrucke kommt, solange die moralische und kulturelle Unterdrückung dieses Bild nicht beeinflußt, was bald, aber keineswegs mit einem Schlage erfolgt. Selbstverständlich wird man auf dieser Stufe die Bildung einer Spielfassade und den Mechanismus, der sie formt, die von den Autoren »Scheintätigkeit«, »Scheinzwecke« genannt zu werden pflegen, vermissen, da sie zum Zwecke der Verhüllung eines unterdrückten Materials noch nicht notwendig sind. Aber wir finden auch hier die charakteristischen Merkmale des Spieles, die Lustproduktion, das Allmachtsgefühl und den Spielrausch, welch letzterer sich hier als eine Art Orgasmus meldet.

Diese Spiele einer dritten – höchsten – Stufe mit verdrängtem sexuellen Inhalt, also das Gros der Spiele der Kinder und der Erwachsenen, verraten in der Analyse ihre mit den anderen seelischen Produkten des Unbewußten gemeinsame Dynamik und Struktur und weisen tiefgehende Verwandtschaft mit den letzteren auf. Für solche, die mit der Betätigung des motorischen Apparates einhergehen, wo die Muskelerotik als Vorlust dient, können wir Freuds Ausdruck verwenden, das Spiel sei eine motorische Halluzination[1]. (Die Ausdrücke motorischer Traum oder Phantasie sind auch möglich.) Im allgemeinen wird diese Stufe des Spieles durch das Überströmen der verdrängten Sexualität, insbesondere der infantil-erotischen, auf alle möglichen Organe und Triebbetätigungen, z. B. bei dem Fangspiel »Fuchs ins Loch« der Inzestlust auf das Laufen, Jagen (Vermittler die Muskelerotik), bei den Versteckspielen der Voyeurlust auf das Sehen (Vermittler das Auge als erogene Zone)[2] charakterisiert.

Endlich will ich noch auf eine Eigenschaft des Spieles hinweisen, worin es sich am meisten von den Neurosen, Psychosen, mitunter auch vom Traume und Halluzinationen unterscheidet. Sein Mechanismus erlaubt es ihm nämlich, verdrängte sexuelle Wünsche der Erfüllung zuzuführen, ohne dabei Angst freizumachen. Wo wir im Spiele Äquivalente der Angst gefunden haben (z. B. im »Fuchs ins Loch« die Peitschenhiebe und Flucht ins Loch), dort werden sie gleich in den Dienst irgend eines lustbringenden Partialtriebes gestellt (Flucht zur Mutter, sadomasochistischer Trieb) oder durch Spaltungen soweit verdünnt, daß sie sich als Angst nicht mehr bemerkbar machen. (Vgl. Feindesschar als Doublettierungen des feindlichen Vaters mit erheblich eingeschränktem Aktionsradius.) Im schlimmsten Falle trifft man im Spiele an Stellen, wo man aus der neurotischen Konstellation folgernd Angst erwartet, körperliche Schmerzen oder Ermüdung, die einerseits, wie gesagt, genossen werden können, anderseits als Angst dem Bewußtsein des Spielers entgehen (z. B. die Strafe des

[1] Freud: Totem und Tabu.

[2] Ob und wieweit bei diesen Organ- und Triebbetätigungen gleichzeitig erogene Zonen und sexuelle Partialtriebe mitbeteiligt sind oder es sein müssen, darüber stehen weitere Beobachtungen aus.

Bauer-Sohnes für die Auflehnung durch Schläge im Korporalspiel oder durch ermüdende Übungen bei den Pfandspielen). Wo im Spiele Angst als solche vorkommt, dort ist sie kein Resultat des Spieles, sondern sein Material, wie in vielen »Spielen mit Unlustgefühlen«. Hier wird die Angst wegen ihrer narzißtisch-analerotischen Überkompensation und wegen der von ihr ausgelösten masochistisch-sadistischen Triebbetätigung genossen.

Das Auftreten des Spieles mit verdrängtem Inhalt fällt mit dem Anfang des großen Verdrängungsschubes der Kindheit zusammen und besonders die typischen Spiele mit »mythologischem« Inhalt füllen ungefähr die Zeit vom dritten Lebensjahr bis zur Pubertät aus, wo eine starke Abnahme der Spieltätigkeit eintritt. Es liegt auf der Hand anzunehmen, daß in diesem Zeitraum, den Freud »die Latenzzeit« benannt hat und der auf den ersten Blick ein Vakuum im sexuellen Leben des Menschen zu bilden scheint, die vorher so mächtige und lustbringende infantile Sexualität nicht verschwindet, sondern nur in das Spiel überströmt, welches dem Kindesalter seine bekannten und vielgepriesenen unschuldigen Freuden und die Stimmung eines seligen Traumzustandes verleiht. Bei der Unterordnung der im Spiele konservierten partiellen Sexualtriebe unter das Primat des normalen heterosexuellen Triebes mit dem Einbruch der Pubertät in dieses Traumland, verlieren die infantil-erotischen Triebe ihre Autonomie und werden nur insoweit betätigt, als es für die Zwecke der normalen Sexualität erforderlich ist. Deshalb bleiben am längsten die Aggressionsspiele erhalten, während die häufigen Gewinnspiele, Karten-, Hasardspiele usw. ihre zähe Existenz wahrscheinlich dem Fortbestehen einer zu früh und zu stark unterdrückten und dann im Unbewußten fixierten analerotischen Triebkomponente verdanken.

Daß das Auftreten des typischen Spieles mit der Latenzperiode und mit dem Beginn der kulturellen Hemmungen und Entsagungen zusammenhängt, das kann der Analytiker aus den Worten Groos' herauslesen, mit welchen er auf eine psychologische Seite des Spieles hinweisen will[1]: »Endlich sei noch erwähnt, daß . . . auch die Erholungstheorie eine besondere psychologische Bedeutung erhält, die wohl allgemein anerkannt ist. Sobald das Individuum in seiner Entwicklung so weit fortgeschritten ist, daß es den Zwang des realen Weltgeschehens kennen gelernt hat (und das ist, wenn auch in nicht reflektierter Weise, sogar schon bei dem noch nicht schulpflichtigen Kinde sehr gut möglich), bedeutet die Freiheit des Spieles eine Erholung von diesem drückenden Zwange. Je mehr der Mensch von dem Ernste des Lebens umfaßt ist, desto mehr wird ihm die Flucht in das Reich des Spieles, wo er unbekümmert realer Zwecke, ganz in einer freigewählten Scheintätigkeit aufgeht zu einer Erlösung aus dem engen, dumpfen Leben und aus der Angst des Irdischen.«

---

[1] Groos: Spiele des Menschen, p. 503.

Meine Absicht mit dieser Mitteilung war, darauf hinzuweisen, daß das Spiel eine psychoanalytische Behandlung zuläßt und lohnt, und daß es denselben Gesetzen unterliegt, welche Freud und seine Schule von der Bedeutung der Sexualität für die Arbeitsweise des Unbewußten und über die Herrschaft des Lust- und Realitätsprinzips in unserer Seele festgestellt hat. Ferner möchte ich gezeigt haben, daß das Spiel weitgehende Übereinstimmungen mit anderen Forschungsgebieten der psychoanalytischen Wissenschaft aufweist, insbesondere mit der Phantasie, dem Traum, der Neurose, Psychose, mythos- und religionbildenden Phantasien und auch mit dem Seelenleben primitiver Menschen, und daß vom Spiele zu anderen psychologischen Problemen viele fruchtbare Wege führen.

Damit wäre mein vorläufiges Ziel erreicht. Mein nächstes ist auf Grund meines analysierten und der Bearbeitung wartenden Materials die Analyse des Spieles zu verbreitern und zu vertiefen, um sie möglichst vollständig zu machen und durch deren Ergebnisse eine präzise Theorie des Spieles zu begründen[1].

[1] Die Felddienstleistung soll die Skizzenhaftigkeit dieser Mitteilung entschuldigen. In einer ausführlicheren, in Vorbereitung befindlichen Behandlung des Stoffes werde ich auch meine Quellen präziser angeben, als es hier eben infolge oben erwähnten Umstandes geschehen konnte.



Die Psychoanalyse in der Jugendbewegung.

Von Dr. SIEGFRIED BERNFELD (Wien).

Auch die hartnäckigsten Leugner der infantilen Sexualität sprechen der eigentlichen Jugendzeit, dem Lebensabschnitt etwa vom zwölften bis zum zwanzigsten Jahr, eine der erwachsenen ähnliche Sexualität zu. Zwar über Maß, Art und Bedeutung dieses Triebes in der Pubertät und Nachpubertät sind die Meinungen geteilt, aber es ist geradezu das theoretische Dogma, daß mit der Pubertät der Geschlechtstrieb erwache und in ihrem Verlauf immer mächtiger und bestimmter werde. Merkwürdigerweise bleibt aber in der Praxis des Erziehungswesens, in der Schule so gut wie im Hause, diese theoretische Überzeugung völlig wirkungslos. Auch die Jugenderziehung ist, wie die Kindererziehung, so organisiert, als wären ihre Objekte gänzlich asexuelle Wesen. Wo sich dies Thema jedoch nicht gut ganz übersehen läßt, im Problem der Koedukation und der sexuellen Pädagogik, da ist der Weisheit letzter Schluß: Verhindern, daß die Jugend geschlechtlich erregt werde, Erzeugung der Askese. Die Jugend hat sich zu keiner Zeit an die Forderungen der Erwachsenen gehalten, sondern im geheimen ihrem Trieb gegeben, was ihm gebührt. Sie behandelte die verantwortlichen Hüter als nicht kompetent in dieser Frage, ließ sie uneingeweiht und harmlos und kümmerte sich im übrigen kaum um ihre Lehren (wo dies aber doch geschah, erzeugten sich oft neurotische Erkrankungen). Die Sexualität der Jugend blieb so gewissermaßen von der Gesellschaft verdrängt, und darum — ganz so wie die verdrängten Triebe der Individuen — völlig unbeherrscht. Es ist ein Verdienst der Jugend von 1880—1890 hierin eine Revolution gebracht zu haben. Bis dahin fühlten sich einzelne der Jugend durch das Sexualmonopol der Erwachsenen bedrängt, verkürzt oder verwirrt und kämpften dagegen: nun aber fühlten sie sich als Jugend mißverstanden und entwertet und begannen das Recht der jugendlichen Sexualität zu fordern. Zunächst freilich, so scheint es, war ihr Bemühen, die Alten in ihren Forderungen ad absurdum zu führen. Sie stellten sich gehorsam und versuchten passive Resistenz. Wedekinds Frühlingserwachen ist ein Ausdruck dieser Haltung, die er in seiner eigenen Jugend erlebt haben mag und die begeisterte Zustimmung der Jugend aus den Neunzigerjahren fand. Hier war der Vorwurf von einem Meister ausgesprochen, so kommt es mit eurer Verheimlichung, seht her, das habt ihr davon! Der Prozeß der »Entharmlosung der Pädagogik durch die Jugend« (G. Wyneken) schritt weiter fort. Zu Beginn dieses Jahrhunderts

fing die Jugend an auf eine neue Weise als Jugend in Opposition zu den Erwachsenen zu treten. Sie begann sich zu organisieren, willens, ihr eigenes, das ihr gemäße Leben zu führen, zuerst und am großzügigsten im Wandervogel. Die Jugend entfloh gewissermaßen dem Elternhaus, um auf der Wanderschaft nach ihren eigenen Bedürfnissen zu leben; natürlich auch nach ihren erotischen Bedürfnissen. Wurde aber diese Opposition im allgemeinen bewußt und klar ausgesprochen, so blieb sie fürs erste doch auf dem Gebiete der Sexualität unausgesprochen, sogar unbewußt. Darum brachte diese erste aus der Jugend selbst entstandene Jugendbewegung unserer Zeit keine Veränderung der Bewertung des jugendlichen Sexuallebens durch die Erwachsenen, nicht einmal eine Beherrschung desselben durch die opponierende Jugend. Erst in der Zeitschrift der Jugend »Der Anfang«[1] wurde 1913 öffentlich von Jugendlichen kritisch über das gegenwärtige Sexualleben der Jugend und über ihre Forderungen in diesem Punkte von der jugendlichen und erwachsenen Öffentlichkeit gesprochen.

Diese Diskussion, die mündlich und schriftlich in voller Öffentlichkeit stattfand, zeigte, was jedem Kenner der Jugendbewegung[2] und der Jugend überhaupt schon aus den bisherigen unterirdischen Diskussionen, Bestrebungen, Klagen vorher deutlich geworden war: erstens, daß die sexuellen Tendenzen und Bedürfnisse der Jugendzeit zwar andere als die der Kindheit, aber nicht minder völlig verschieden von denen der Reife sind. Zweitens, daß die Jugend selbst in dieser Frage heillos verwirrt empfindet und denkt, weil sie aus der Diskrepanz zwischen ihren Forderungen und denen der herrschenden Moral keinen Ausweg findet und weil ihr im allgemeinen selbst die dürftigen Tatsachen und Erkenntnisse der gegenwärtigen Sexualwissenschaft vorenthalten werden. Und wo ja einmal einer oder eine Gruppe von dieser Wissenschaft Notiz nehmen konnte, wurde er erst recht nicht gefördert. Die übliche rationale Lehre von der Pubertät als den zwei bis drei Jahren, in denen der Sexualtrieb gleich in seiner eigentlichen Gestalt erwacht und sich stetig entwickelt, ist gegenüber der Unsicherheit, Hemmung, Sprunghaftigkeit, Problematik und langen Dauer der wirklichen Pubertät in den Schichten der gebildeten großstädtischen Jugend von heute schematisch, unwirklich und mehr verwirrend als befreiend. Die Psychoanalyse aber, die auch hier der Wahrheit näher kommt, indem sie die Pubertät als die lange andauernde, konfliktreiche Zeit auffaßt, in der die infantilen Partialtriebe schubweise zur

---

[1] »Der Anfang.« Zeitschrift der Jugend. Herausgegeben von Georges Barbison und Siegfried Bernfeld. Berlin 1913/14. Verlag Die Aktion.

[2] Schriften zur Kenntnis der Jugendbewegung (außer den noch im folgenden genannten): Freideutsche Jugend. Eugen Diederichs. Jena 1913. Gustav Wyneken: Was ist Jugendkultur? (c. G. Steinicke, München.) und: Die neue Jugend. (München.) S. Bernfeld: Die neue Jugend an die Frauen. Wien 1914. Zeitschriften: Freideutsche Jugend. Die Freie Schulgemeinde. Der Wandervogel. Wanderer.

Einheit, Verdrängung oder Sublimierung gelangen, ein reiches Geistesleben und quälende, meist vorübergehende neurotische Züge erzeugen, blieb aus vielen Gründen über Gebühr lang völlig unbeachtet. Daß die Psychoanalyse, einmal in die Jugendbewegung eingeführt, mindestens klärend würde wirken müssen, ist sicher. Daß sich dies aber schon so schnell geäußert hat, wie ich im folgenden zeigen will, ist ebenso merkwürdig, wie die eigenartige Reaktion der Jugend auf die neuen Kenntnisse und Anschauungen.

Mit seiner Schrift »Die deutsche Wandervogelbewegung als erotisches Phänomen«[1] hat Hans Blüher, wie man sagen muß, einen neuen Abschnitt in der Jugendbewegung und somit im Leben der ganzen gegenwärtigen Jugendgeneration eingeleitet. Er versuchte mit psychoanalytischer Methode dem Problem der Gründe, Hintergründe, Motive und Triebe einiger Jugendtypen und Jugendgemeinschaften näherzukommen und fand, daß sie sich auf der männlichen Inversion aufbauen. Dieser Versuch, seine Ergebnisse und der mutige Verfasser wurden heiß bekämft. Die Jugendbünde lehnten bis auf einen, den Jungwandervogel, Blüher ab. Bezeichnenderweise ist dieser der einzige, der sich prinzipiell jugendlich erhält, d. h. die erwachsenden Mitglieder ausschließt und auch keine pädagogisch interessierten Erwachsenen ⟨Oberlehrer⟩ aufnimmt. Der Jungwandervogel war von Anfang an in den leitenden Kreisen für Blüher. ⟨Ebenso der Anfangkreis, der gerade um diese Zeit sich zu organisieren begann, gleichfalls auf dem »oberlehrerfeindlichen« Standpunkt stehend.⟩ Vor allem mit zwei Argumenten hat man versucht, gegen Blüher Stimmung zu machen, da man seinen Tatsachen nichts entgegensetzen konnte: Man hat abwechselnd die Schule Freuds als unmaßgeblich und unwissenschaftlich oder Blüher als jüdisch verdächtig machen wollen[2]. Aber es fruchtete nichts. Überaus rasch haben sich Blühers Schriften verbreitet und viele haben sie angeregt oder bestärkt, die Psychoanalyse zu studieren begonnen. Und heute – nach kaum drei Jahren – wird Freud in den Zeitschriften der Jugend immer öfter ausführlicher und positiver erwähnt. Selbst in der Organisationsform der Bewegung und in der Formulierung ihrer Aufgabe wird die Konsequenz aus der neuen psychoanalytischen Kenntnis gezogen. Dafür bloß drei Beispiele an dieser Stelle. Erstens: Der Jugendwandervogel hat die Mädchen ausgeschlossen, weil er sich bewußt wurde, daß der Eros männlicher Pubertät die mannmännliche Bindung fordert. Zweitens: Hans Blüher hat eine nicht geringe Zahl junger und zum Teil bedeutender Freunde zur Verwirklichung der Idee einer geistbestimmten Gemeinschaft in einem Männerbund gefunden. Drittens: Gustav Wyneken, der älteste, tiefste und bedeutendste Führer der Jugend, gelangte zu neuen und wichtigen Formulierungen über das Wesen der Jugendbewegung, beeinflußt durch die Psycho-

[1] Verlag Bernhard Weisse, Berlin 1913.

[2] Siehe die Literaturangaben in »Der Führer«, Jung-Wandervogel-Führerzeitung, Berlin 1913/14.

analyse. »Das neue Prinzip (der Jugendbewegung) ist ein neues Körpergefühl. Dies neue Körpergefühl ist keine Erfindung der Jugendbewegung, sondern eine weltgeschichtliche Erscheinung ... und nun wage ich die Behauptung, daß niemand so geeignet, so berufen ist, der Träger dieses neuen Weltbildes ... zu werden, wie die Jugend ... (Sie) ist ihrem Wesen nach Trägerin des Prinzips der Leiblichkeit, des Körpergefühls ... ich will diesen Grundtrieb der Jugendbewegung einmal verdeutlichen und versinnbildlichen mit einem ihrer fragwürdigsten Auftritte, mit der Tanzerei auf dem Hohen Meißner[1]. Man konnte erschrecken über die Gehirnlosigkeit dieses Treibens, aber das Bild gewinnt doch eine ernste Bedeutung, wenn man diese Gehirnlosigkeit als eine sozusagen gewollte, wenigstens aus leidenschaftlicher Triebbejahung und nicht aus Verlegenheit und Gedankenlosigkeit ansieht. Der pedantisch fanatische, zunächst komisch wirkende Eifer der Herumspringenden hatte für den Tieferblickenden etwas von kultischem Ernst. Es war eine Feier des aus Geisteshaft entsprungenen Leibes; ... aber er war doch wieder entdeckt, man fühlte sich wieder als Körper ... Da ist zunächst die Erotik. Ich spreche ... vom eigentlichen erotischen Problem der Jugend, von der Not des Eros. Für uns besteht seine Not darin, daß er verleugnet, verdrängt, verpönt ist auf tausenderlei Art. Noch aber hat die Jugend keine andere erotische Neuorientierung gefunden, als das Bekenntnis zur sexuellen Abstinenz und zur Kameradschaftlichkeit als dem anzubahnenden Verhältnis der Geschlechter. Das heißt aber ... keine Lösung, sondern eine Ausflucht ... Die Front der Jugend darf nicht von vornherein dieselbe sein wie die der Schulmeister und Moralprediger ... Der Eros muß im öffentlichen Denken erst wieder rehabilitiert werden, ehe überhaupt an eine Läuterung und Veredelung des Triebes gedacht werden kann. Ein ins Halbdunkel verbannter Eros wird krank und bösartig, er ist kulturunfähig, unkultivierbar.« (Die Freie Schulgemeinde, Oktober 1915/Jänner 1916.)

Zweierlei ist an allen diesen Tatsachen bemerkenswert; und darum haben wir sie breiter dargestellt, als sie vielleicht an sich in dieser Zeitschrift verdienen würden.

Es ist als ob das Schwellengesetz für die Entwicklung der Gesellschaft ähnlicherweise gelte, wie für den einzelnen. Konflikte aus überkommenen Anschauungen, Wertungen und Einrichtungen summieren sich der Gesellschaft unbewußt, nur von den einzelnen schmerzlich empfunden; erst bis ein gewisses Maß überschritten wird, bemerkt die Gesellschaft eine soziale Wunde. Und von da an beginnt das gesellschaftliche Streben nach ihrer Heilung. Die Bewertung der Sexualität und die sexuelle Organisation der Gesellschaft sind

[1] Über das Fest auf dem Hohen Meißner, Oktober 1915, veranstaltet von der Freideutschen Jugendbewegung, siehe: »Der Anfang« I., Heft 5–7. »Die freideutsche Jugend im bayrischen Landtag.« Hamburg 1913. »Der Wanderer« V., September–Dezember 1913.

ein solches überkommenes Gut, gegen das jene, die seine Schädlichkeit erkannten, bis jetzt vergeblich ankämpften. Aber es scheint, als wäre die Reizschwelle erreicht: Die Jugend fängt an, die sexuelle Frage als eine öffentliche soziale Wunde zu empfinden und die Gedanken und Mittel der bisher einsamen Vordenker als ihre eigenen anzunehmen. Wenn dieser Prozeß, der sich eben andeutet, andauert, dann wird von hier aus ein Neudenken der wissenschaftlichen Probleme erfolgen und die Psychoanalyse darf hoffen, daß ihre Arbeitsleistung keine verlorene sein wird. Aber die Vertreter des bisher Gültigen wehren sich natürlich gegen neue Erkenntnisse; und darum vor allem gegen die sexuelle Entharmlosigung der Jugend durch die Psychoanalyse. Sie verfügen über ein Argument, das tatsächlich ernst und schwierig genug ist, um jeden zum Nachdenken zu zwingen. Sie sagen, die Jugend könnte durch die Kenntnis der Psychoanalyse — und der Sexualwissenschaften überhaupt — an kulturellem Wert verlieren. Diese Besorgnis hat wohl nur dann einen Sinn, wenn man, ins Psychoanalytische übersetzt, meint, es bestehe ein Zusammenhang zwischen der inadäquaten Befriedigung des sexuellen Triebes und den kulturellen Leistungen; diese sind, oder sind doch weitgehend, abhängig von der Sublimierung der Sexualität. (Es sei nur angemerkt, daß vielfach dieselben Schriftsteller, die eine Sublimierung leugnen, in ihrer Furcht vor der Psychoanalyse, deren Ergebnisse implicite akzeptieren.) Da die Pubertät jene Zeit ist, in der viele wichtige Sublimierungen dauerhaftester Art entstehen können und da auch wir Kulturwerte bejahen und also Sublimierungen fordern, entsteht hier tatsächlich ein überaus schwieriges pädagogisches Problem, das nicht ohne Verantwortlichkeitsgefühl gelöst werden kann. Und wenn etwa Psychoanalytiker über diese Schwierigkeit wegtäuschen wollten, so täten sie um so mehr Unrecht, als sich a priori über die Reaktion einer jugendlichen Masse auf die Psychoanalyse nichts aussagen läßt und die empirische Rechtfertigung ihres Optimismus nur durch ein entsprechendes Experiment zu geben wäre.

Seit 1913 vollzieht sich nun dieses nötige Massenexperiment tatsächlich. Das ist der zweite Grund, warum ich hier einiges aus der deutschen Jugendbewegung mitteile und das Studium derselben für die Zukunft empfehle. Mir ist weder aus der umfangreichen Literatur der Jugend, noch aus der eigenen Anschauung sehr weiter Kreise ein einziges Symptom bekannt geworden, das die Besorgnisse jener Forscher und Pädagogen rechtfertigen würde. Die Psychoanalyse wird entweder abgelehnt aus einem instinktiven Selbstschutz gegen gefährliche Erkenntnisse. Die Formel hiefür, die man in Gesprächen oft genug hören kann, ist etwa: ob dies alles wahr ist, weiß ich nicht; aber diese Wahrheit geht mich so wenig an, wie irgend eine andere wissenschaftliche; bedeutsam ist allein die Wahrheit des Gefühls, der Schau, Inspiration, Kunst, Institution usw. Oder die Psychoanalyse wird in das System der geistigen Werte eingereiht, sie tritt in den Dienst der Sublimierung. Und zwar auf

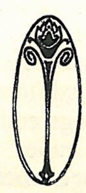
drei Weisen, soviel ich bisher bemerken konnte. Die häufigste Form dürfte jetzt die allgemeine »Vergeistigung« sein, für die folgende zwei Äußerungen typisch sind: ». . . Blüher betont doch, daß diese Liebe zwischen Mann und Mann durchaus nicht nur, ja sogar weniger sinnlich bestimmt ist, sondern daß der Ton gerade auf jene geistige, platonische Liebe zu legen ist« (Die Pachantei, Stimmen aus dem Wandervogel, 1. Heft, März 1914, Berlin) und ». . . Dies Reich des Körpers aber ist, wohlgemerkt, ein geistiges Reich . . . Es gibt keine anderen Werte als geistige. Wenn Betonung des Körperlichen zu geistiger Rückbildung, Vernachlässigung des Körperlichen (wie eine gewisse Richtung der Askese glaubt) zur Steigerung des Geistigen führte, so wäre ohne jede Frage letztere zu wählen . . ., darum ist für uns auch nicht jede Betonung des Körperlichen epochemachend, wohl aber das Erwachen eines neuen Körpergefühls. Das ist die Erschließung . . . eines neuen Organs im Geist. Die daraus hervorgehende Körperpflege steht nicht im Dienst des Körpers, sondern folgt aus dem neuen Leben des Geistes.« (Gustav Wyneken a. a. O.) Die zweite Form ist eigenartiger. Sie geht von Blüher aus, hat bisher erst einen kleinen Kreis ergriffen, dürfte sich aber sehr schnell verbreiten und vertiefen. Hier wird eine einzelne Konstatierung der Psychoanalyse herausgegriffen, und zwar das Wesen der Homosexualität, ihre Bedeutung in der Zeit der männlichen Pubertät, ihre Rolle für die Produktion geistiger Werte. Auf diese Erkenntnis oder vielleicht auch nur vermeintliche Erkenntnis wird eine Weltanschauung und Lebensführung basiert, die dem Geist unbedingt hingegeben ist, der Kulturbund der Männer, d. i. der mannmännlich gerichteten Jugend. Blüher propagiert diese Gemeinschaftsform unter dem unglücklich gewählten Schlagwort »Antifeminismus«. Der Jugendwandervogel ist seinem Ruf bereits in einer gewissen Richtung gefolgt, andere strengere und enger an Blüher angeschlossene Gruppen sind im Bilden. Man mag dem Inhalt dieser beiden Reaktionsweisen gegenüberstehen wie immer, man muß zugeben, daß ihre Formen Platz bieten für alle jene Werte und kulturellen Taten, um deren Erhaltung willen man die Jugend sexuell unwissend oder doch wenigstens von den psychoanalytischen »Ungeheuerlichkeiten« frei haben wollte. Nicht ganz dasselbe gilt von der dritten Weise, die nur erwähnt sei, weil ihre Wirkung noch nicht zu überblicken ist. Manche werden durch jene Entharmlosigung zu Forschern, Sexualforschern, Psychologen, Kulturforschern usw.[1]. Es kann sein, daß manche von diesen destruktiv denken. Der Wissenschaft aber dürften auch sie, vielleicht gerade sie nützlich werden.

Zweifellos ist es nur ein bestimmter Typus von Jugend, für den alles Gesagte gilt. Allein nur auf diesen kommt es an. Denn daß die Ungeistigen unter der Jugend durch die Unkenntnis der

---

[1] Ein Beispiel für viele: Otto Fenichel, »Sexuelle Aufklärung«, Schriften zur Jugendbewegung, Heft 3, Berlin 1916.

Psychoanalyse geistig würden, glaubt niemand. Diese dürften wie auf alles, so auch auf die Psychoanalyse in ihrer Weise reagieren. Aber um diese sind die Pädagogen auch nicht besorgt, sondern sie fürchten vielmehr, daß selbst die Geistigen und »Ethischen« ungeistig und »unethisch« werden könnten. Diese Besorgnis ist wenigstens nach der bisherigen Geschichte der Psychoanalyse in der Jugendbewegung nicht sehr schwer zu nehmen, wenn es auf die Formen des geistigen Lebens und nicht auf seine Inhalte ankommt.



Ist das Kainszeichen die Beschneidung?

Ein kritischer Beitrag zur Bibelexegese.

Von Dr. LUDWIG LEVY, Brünn.

Vor kurzem veröffentlichte Dr. Theodor Reik im Jahrgang V, Heft 1 (1917) dieser Zeitschrift einen psycho-analytischen Beitrag zur Bibelerklärung: Das Kainszeichen. Reik verficht die These, das Kainszeichen sei die Beschneidung gewesen und sei mit den Einschnitten in eine Linie zu stellen, die die Primitiven in der Trauer um einen Toten ihrem Körper zufügen. Auf die Frage, gegen wen das Zeichen Kain schütze, antwortet Reik: gegen ihn selbst, vor den Selbstbestrafungstendenzen, die unbewußt in ihm leben. Kains Verbrechen habe außer dem Brudermord auch in der Befriedigung inzestuöser Regungen bestanden. Das Zeichen sei nach dem Jus talionis eine Selbstverstümmelung des Penis gewesen, die ihrer Absicht nach der Kastration gleichkomme, sei also als Beschneidung aufzufassen und bedeute eine Bestrafung der inzestuösen Wünsche, welche Kain zum Brudermord getrieben haben. Die inzestuösen Wünsche findet Reik im Pflügen des Ackers angedeutet, der bekanntlich ein Sexualsymbol für das Weib ist. Aus der späteren jüdisch-christlichen Tradition führt er eine Sage an, die den Brudermord Kains aus der Eifersucht des Älteren auf eine Schwester, welche die Eltern Abel zugedacht haben, erklärt. Ich halte diese Hypothese für einen Fehlgriff, es scheint mir unmöglich, daß das Kainszeichen die Beschneidung sein kann. Zunächst entfernt sich die Deutung viel zu weit von dem Bericht der Bibel und trägt Momente hinein, für die kein Anhaltspunkt gegeben ist. Es liegt kein Grund vor, im Kainszeichen gegen den Wortlaut der Bibel, der ausdrücklich von einem Schutzzeichen spricht, eine Trauerverstümmelung zu sehen. Tätowierungen haben teils ästhetische Gründe, teils waren sie Stammesabzeichen. Das Stammesabzeichen war ein Schutzzeichen »gegen jeden, der einem begegnete«, weil der Angreifer riskierte, die Blutrache des ganzen Stammes auf sich zu ziehen. Konnte nun dieses Stammesabzeichen bei Kain die Beschneidung sein? Es sprechen die gewichtigsten Gründe dagegen. Erstens hätte die Bibel ein Zeichen, das später eine solche Rolle spielt, deutlich genannt, wie es an den Stellen, die auf den Ursprung der Beschneidung Bezug nehmen, tatsächlich geschieht. Dann ist es ausgeschlossen, daß ein Zeichen von einer religiösen und nationalen Heiligkeit, wie die Beschneidung, von der Bibel auf einen Mord zurückgeleitet wird. Schließlich aber widerspräche es ganz dem Aufbau der Genesis, wenn an dieser Stelle

schon von der Beschneidung die Rede wäre. Die Urgeschichte erklärt Erscheinungen, die die gesamte Völkerwelt betreffen. Es wird der Rahmen gezeichnet, in dem Israel auftritt. Darauf zielt die ganze Urgeschichte ab. Mit Abraham beginnt die Geschichte Israels und da erst ist der Platz von der Beschneidung zu reden. In der Tat wird sie da mit feierlichen Worten im 17. Kap. V. 10 ff. eingeführt, als Zeichen des Bundes zwischen Gott und Israel. Außerdem ist die Beschneidung kein Zeichen, das jeder sieht, der einen trifft. Auf so primitiver Bekleidungsstufe stehen nicht einmal die Wilden und das Kainszeichen ist durchaus nicht in so tiefstehender Umgebung entstanden. Das zeigt schon die grandiose Auffassung der Sünde.

Was nun die inzestuösen Wünsche betrifft, so entfällt die eine Stütze, daß Kain zum erstenmal einen Acker gepflügt, d. h. Inzest begangen habe. Nicht Kain, sondern Adam hat zum erstenmal geackert, Adams ackern ist tatsächlich sexual-symbolisch zu verstehen, wie ich in demselben Hefte dieser Zeitschrift in der Abhandlung »Sexualsymbolik in der biblischen Paradiesgeschichte« gezeigt habe. Die Paradiesgeschichte antwortet auf die Frage: wie kam der Geschlechtsakt in die Welt? Bei Kain spielt der Acker, wie wir sehen werden, eine andere Rolle. Jene spätere jüdisch-christliche Tradition, die von einer Schwester Kains spricht, ist aus einer Schwierigkeit der biblischen Erzählung entstanden. Mit wem zeugte Kain Kinder, wenn Adam und Eva nur zwei Söhne hatten? Da antwortet die spätere Dichtung, er hatte noch eine Schwester, die er heiratete, und weil man schon beim Phantasieren war und dem Dichter das abgelehnte Opfer als Erklärungsgrund für den Brudermord nicht hinreichend und interessant genug war, wurde der Roman von der Eifersucht der Brüder hinzugedichtet. Die Wissenschaft erklärt jene Schwierigkeit ganz anders: Die Kainsgeschichte hat für sich bestanden und ist erst später mit der Paradiesgeschichte verknüpft worden. Damit entfällt der Roman von der Schwester. Spätere Phantasien, die sich wie üppiges Unkraut um die Bibel ranken, dürfen nur mit äußerster Vorsicht und nach kritischer Prüfung zur Erklärung der Genesis-Erzählungen herangezogen werden.

Wie ist nun die Kainsgeschichte zu verstehen? Was war das Kainszeichen? Viele Mythen und Sagen der Bibel sind äthiologischer Art, d. h. sie geben Antwort auf gewisse Fragen, sie wollen Erscheinungen erklären. Mann und Weib sehnen sich nach Geschlechtsvereinigung, da fragt die Sage: Woher kommt dieser Zug? Und sie antwortet: Das Weib ist aus dem Körper des Mannes erschaffen, ursprünglich waren sie eins, darum wollen sie wieder eins werden. Der Mythus Gen. 6 wirft die Frage auf: Warum ist das Alter der Menschen jetzt viel geringer als das der Menschen der Urzeit? Und er antwortet: Weil ihre Töchter einst mit den Gottessöhnen Inzest trieben, wurde ihr Höchstalter auf 120 Jahre festgesetzt. Der Paradiesmythus antwortet auf die Frage: Wie kam der Geschlechtsakt in die Welt? daneben aber auch auf die Frage: Warum gibt der Acker so schwer seine Gaben her? Warum muß der Mensch in so mühsamer,

harter Arbeit ihm sie abringen? Die Antwort lautet: Der Acker wurde verflucht, der Mensch hatte gegen das göttliche Gebot vom Baume der Erkenntnis gegessen, d. h. mit seinem Weibe geackert, darum muß er jetzt im Schweiße seines Angesichtes den Acker bebauen. Eine ähnliche Frage liegt auch der Kainsage zugrunde und darum wurde diese Sage unmittelbar mit der Paradieserzählung verknüpft. Die Frage lautete: Warum gibt die Erde den Beduinen, den Kainiten, keinen Ertrag, warum treiben sie keinen Ackerbau? Und die Antwort lautet: Die Erde hat einst durch Schuld des Kain, des Stammvaters der Kainiten, Bruderblut getrunken, das Blut eines Brudermordes hat sie befleckt. »Das Blut deines Bruders schreit zu mir auf vom Acker. So sei denn verflucht, hinweg von dem Acker, der seinen Mund auftun mußte, zu empfangen von deiner Hand deines Bruders Blut! Wenn du den Acker bebauen willst, soll er dir seine Kraft nicht mehr geben.«

Die Erde wird in der Bibel hie und da, im Nachklang alter Mythen, als lebendes Wesen empfunden, wie bei den Ägyptern oder wie die griechische Gê und die indische Prithivî. Sie wird durch Blut befleckt, durch Unzucht entweiht, sie speit die unzüchtigen Kanaaniter aus und in Leviticus 18 wird Israel vor geschlechtlichen Verirrungen gewarnt, damit es nicht die Erde verunreinige, daß sie es nicht ausspeie, wie sie es mit den früheren Bewohnern getan. Bei Ezechiel wird Palästina der Nabel der Erde genannt.

Das ist die eine Frage, auf die die Kainsage antwortet. Die zweite Frage lautet: Wie ist das Stammesabzeichen der Keniter entstanden? Und es wird die Antwort gegeben: Damals hat es ihr Stammvater Kain von Gott erhalten, als er seinen Bruder Abel erschlug. Mit dieser Zurückführung des Stammzeichens auf einen Mord des Stammvaters wird der fremde Stamm verspottet. Zwar lebte Israel, soviel wir wissen, in Freundschaft mit den Kenitern, aber als mordgierig werden sie auch später geschildert. Die Keniterin Jael erschlägt den fliehenden Feldherrn Sisera, den sie gastfreundlich in ihr Zelt geladen hat und der vertrauensvoll bei ihr eingekehrt ist. Solche Herabsetzungen begegnen uns auch heute noch zwischen den Bewohnern verschiedener Dörfer und Gegenden und waren in alter Zeit sicher gang und gäbe. In der Bibel begegnet uns eine ähnliche Verspottung in Genesis 19, 36 ff. Da werden die Namen Moab und Amon erklärt: Die Töchter Lots buhlen mit ihrem Vater und die eine nennt ihren aus der blutschänderischen Gemeinschaft gezeugten Sohn מוֹאָב = מֵי אָב Wasser oder Samen meines Vaters, die andere ihren Sohn עַמּוֹן = בֶּן עַמִּי Sohn meines ⟨nächsten⟩ Verwandten. Ebenso wie dort die Stammesnamen wird hier das Stammeszeichen der Keniter verächtlich gemacht und zugleich der räuberische Beduinenstamm als von Urbeginn an wegen einer Blutschuld zu seinem unstäten Wüstenleben verurteilt hingestellt. »Einst«, sagte man, »hat auch der Stammvater dieser wilden Gesellen den Erdboden bebaut, dann aber hat er seinen Bruder, den Gott wohlgefälligen Schafzüchter

(in diesem Kreise entstand wohl die Sage) erschlagen, wurde verflucht und mußte unstät und flüchtig werden, weil ihm die befleckte Erde ihren Ertrag nicht mehr gab. Als er bereute, machte ihm Gott das Zeichen, das die Keniter noch heute tragen.« Solche Stammesabzeichen sind: Haartrachten, Scheren des Kopfes, Einschnitte und Tätowierungen. So hat Kedar geschorene Haarecken, Ismael goldene Ohrringe, Israel die Beschneidung. Diese Stammesabzeichen sind ursprünglich religiöser Art und zeigen an, daß ihr Träger Eigentum seines Gottes ist, der ihn schützt. Daß die Sitte bestand, diese Zugehörigkeit durch Einritzen in die Haut zum Ausdruck zu bringen, beweist Jesaja 44, 5: »Der wird sagen: JHVH's bin ich und der nennt mich mit dem Namen Jakobs«, und jener beschreibt seine Hand: »,JHVH eigen' und empfängt den Beinamen ,Israel'«. Auch in Ezechiel 9, 4 zeichnet der Engel die Stirnen der Männer, die die Schandtaten in Jerusalem beklagt haben, mit einem Zeichen, das ihnen zum Schutzzeichen wird. Die Kopftephillin sind sehr wahrscheinlich an Stelle eines Zeichens an der Stirne zwischen den Augen getreten, als Einschnitte in den Körper als heidnische Kultsitte verboten wurden. Auch das Kainszeichen soll nach der Tradition eine Stirntätowierung gewesen sein. Es spricht viel dafür, daß diese Überlieferung richtig ist. Ein derartiges Stammesabzeichen konnte auch als Schutzzeichen gelten, wie es die Kainsage aufgefaßt wissen will. Der Träger stand unter dem Schutze seines Gottes, aber auch seines Stammes, der den Tod jedes Angehörigen in der Blutrache »siebenfach« rächte. Soviel über das Kainszeichen.

Nebenbei sei auch erklärt, warum JHVH das Opfer Kains ablehnt, das Abels wohlgefällig annimmt. Ich glaube, daß der Grund darin liegt, daß Kain irgendwelche Früchte des Feldes, nicht die Erstlinge darbringt, Abel aber die Erstgeburten seiner Herde. JHVH, meint die Sage, gebührt aber die Erstgeburt. Nur sie nimmt er wohlgefällig auf. Religionsgeschichtlich bedeutsam ist die Sage durch die Schilderung des bösen Gewissens, der Stimme Gottes, und durch die gewaltige Kraft der Darstellung, wie Gott Kain vor der Sünde warnt. Der Mythus macht in seiner lapidaren Kürze einen tiefen Eindruck. Die Hilfsmittel der Psycho-Analyse, besonders der Sexualsymbolik, können, darin stimme ich mit Reik überein, noch Licht in manche schwierige Partie der Bibel bringen. Es ist jedoch größere Vorsicht bei ihrer Anwendung zu empfehlen[1].

[1] Reik beruft sich auch auf Zeydner, der in der Zeitschrift für die alttestamentliche Wissenschaft, Jahrgang 1898, S. 120, dieselbe Hypothese, das Kainszeichen sei die Beschneidung gewesen, ausgesprochen hat. Zeydner hat jedoch nicht einen einzigen stichhaltigen Beweis für seine Idee beigebracht, so daß sich ein Eingehen auf seine dortigen Bemerkungen erübrigt. In derselben Zeitschrift, Jahrgang 1894, S. 308, hat sich schon Stade, Beiträge zur Pentateuchkritik, Das Kainszeichen, kurz gegen die Identifizierung mit der Beschneidung ausgesprochen.

Vom wahren Wesen der Kinderseele.

Dreikäsehoch.

Zur Psychoanalyse des Wortwitzes.

Dr. Karl Abraham macht auf einen kleinen Artikel aufmerksam, den Hans Baldrian unter obigem Titel in der »Vossischen Zeitung« vom 6. Februar 1919 veröffentlicht. Als Einleitung schickt der Verfasser folgende Worte voraus:

»Der kleine und nur sehr flüchtig gewaschene Straßenjunge, der die Veranlassung zu dieser Bemerkung ist, verdiente sehr wohl mit Namensnennung in ein wissenschaftliches Werk über Psychoanalyse, besonders über unbewußte Wort- und Witzbildung, aufgenommen zu werden. Sein Ausspruch, der solchen Ruhmes wert ist, muß als ein klassisches Beispiel für die hochentwickelten Assoziations- und Wortbildungskräfte des siebenjährigen Paule Schmidt öffentlich verzeichnet werden.«

Hans Baldrian verweist nun insbesondere auf die psychoanalytischen Untersuchungen Professor Freuds, welche die Psychogenese des Witzes und seine Beziehung zum Unbewußten beleuchten, und erzählt als in dieses Gebiet gehörend, folgende kleine Anekdote:

Einen höchstens sechsjährigen Knaben in sehr guter Kleidung, mit Pelzmütze und Pelzjacke stolz einherschreitend, umringen mehrere gleichaltrige Jungen, sehr ausgelassen, aber in ärmlichen Anzügen, meist nur in blaugrüner Wolljacke und mit verschlissenen Soldatenmützen auf den kurzgeschorenen Köpfen. Als ich heute an dieser Gruppe vorüberging, schrie einer der Jungen, ein etwas größerer, aber höchstens siebenjähriger, laut zu dem in der Mitte:

»Ach, du dreikeesiger Neesehoch!«

Ich war über diese kühne Neubildung so erstaunt und betroffen, daß ich erst einige Zeit nachdenken mußte, während die Spielgenossen des Rufers die ganz neuartige Schmähung schon aufgenommen hatten und im Chore übermütig wiederholten:

»Ach, du dreikeesiger Neesehoch!«

Wissen Sie denn, was alles dazu gehört, diesen wunderbaren Satz zu bilden? Bedenken Sie: ein Junge, gereizt durch das stolze Betragen eines lediglich Bessergekleideten, unternimmt es, durch einen Witz, dargestellt durch eine komische, weil völlig ungewöhnliche Wortbildung, ein Erzeugnis seines rasch und sicher arbeitenden Geistes, den andern zu demütigen. Es gelingt ihm, in zwei wilde Worte zwei sonst recht umständliche Schmähungen zusammenzuziehen. Er will dem Gegner doch sagen, daß er nur ein Dreikäsehoch ist, ein Wesen also, das die Nase nicht hoch tragen sollte. Den Ausdruck »Nasehoch«, oder dialektrichtig »Neesehoch« gab es bis jetzt noch nicht. Der Naseweis hat dem Jungen bei seiner Bildung sicher vorgeschwebt, doch ist dies ein Wort, das Kinder untereinander wohl kaum anwenden. Er hätte schließlich die recht anspruchsvolle und feierliche Bezeichnung »hochnäsiger Dreikäsehoch«

annehmen können, einen doch sehr unkindlichen Ausdruck. Zur Kennzeichnung unberechtigten Stolzes paßte ihm der »Neesehoch« besser, der ein viel abfälligeres Urteil in sich schließt, wobei das »hoch« vom »Dreikäsehoch« mit dem »die Nase hoch tragen« verschmolzen wurde. Schließlich wurde dann »dreikäsig« oder »dreikeesig« zu einem Beiwort mit einem außerordentlich verächtlichen und schmähenden Klang.

Die neue Bildung erfüllte die ganze Straße mit Freude. Einen Nachmittag lang hörte man von jedem Kinde die Worte vom »dreikeesigen Neesehoch«. Auf Befragen gab der Junge an, die ganze Wortbildung in Augenblicksschnelle vollzogen zu haben. »Es rutschte mir so raus«, sagte er wörtlich.

Infantile Wortbrücken.

Der Traum benützt, wie wir aus vielen Analysen wissen, in seiner Arbeit oft Assoziationen, welche nur durch lautliche Ähnlichkeit mit früheren Gedankengängen verbunden sind. Er ist auch hierin dem kindlichen Vorstellungsleben ähnlich, das unverstandene Wörter an bereits bekannte angleicht. Einige Beispiele: Max verstümmelt das Wort Professor, dessen Bedeutung ihm nicht bekannt ist, und erzählt von einem Profiseur (Anlehnung an das Max bekannte Wort Friseur). Er erklärt seiner Schwester mit betonter Überlegenheit, ein Löwe sei immer zahner als ein Tiger (Angleichung an Zahn). In der Spielschule hat er ein Gedicht »Lob des Herbstes« gelernt, das er zu Hause auswendig hersagen will. Nach dem üblichen Lob der guten Früchte, welche der Herbst uns bringt, vernehmen wir überrascht den Schluß:

»Menschen, nehmt die Gabel gern,
aber danket auch dem Herrn!«

Unter Gaben kann Max sich wenig vorstellen, doch das Wort Gabel ist ihm geläufig.

Th. Reik.

Ein durchsichtiges Kinderversprechen.

Ein kleines Mädchen hat im Gebete die Worte zu sagen: »Maria, Mutter Gottes, die du bist voller Gnaden.« Sie verspricht sich in charakteristischer Weise, welche ihre infantilen Sexualinteressen verrät: »Maria, Mutter Gottes, die du bist voller Knaben.«

Th. Reik.

Der Gegensinn der infantilen Worte.

Professor Freud hat uns über die Parallele, welche zwischen dem Doppelsinn gewisser Worte in antiken und modernen Sprachen und bestimmten Eigenheiten der Traumarbeit besteht, Aufklärung gegeben. Es scheint mir der Vorschlag nahezuliegen, die in der Entwicklung begriffene Kindersprache auf ähnliche Wortbehandlung, die ja zugleich Sachbehandlung ist, hin zu prüfen. Es würde sich dabei insbesondere um Kinder handeln, die das zweite Lebensjahr noch nicht überschritten haben.

Als kleines, erstes Beispiel möchte ich die Bezeichnung »Aba« bei meinem, jetzt 20 Monate alten Knaben wählen. »Aba« sagte er schon recht zeitlich, wenn er auf den Schoß der Mutter gehoben werden wollte, aber auch, wenn er von dort wieder auf den Boden wollte. Es war für

jeden Beobachter klar, daß dieses Wort eine Doppelbedeutung hatte, welche dem »Gegensinn der Urworte« entsprach. Wenn ich z. B. mit ihm spielte, hob er die Ärmchen empor und wiederholte solange »Aba!«, bis ich ihn auf die Schulter gehoben hatte. Wenn ihm aber von diesem Sitze aus etwa ein Spielzeug, das er in der Hand gehalten hatte, zur Erde herabgefallen war, strampelte er mit den Füßen und rief »Aba!«, bis ich ihn auf den Boden gesetzt hatte. Einmal stellte ich mich verständnislos, als könnte ich nicht verstehen, und fragte nach dem üblichen »Aba!«: Wohin? Einen Moment sah das Kind, verwundert ob solcher Begriffsstützigkeit, mich an, besann sich und klopfte dann mit seinen Fingerchen auf meine Knie (es wollte auf meinen Schoß) und rief: »Da-da!« Nach mehrmaligen Wiederholen dieses Versuches verlangt der Kleine jetzt immer spontan: »Aba — da-da!«, wobei er mit der Hand zeigt, wohin er eigentlich will. Die Doppelbedeutung von »Aba!« (hinauf und hinunter) bietet eine schöne Parallele zum Gegensinn mancher Urworte, wie ihn zuerst Abel nachwies. Das nachträglich zur Verdeutlichung hinzugekommene Wort »da-da« würde seiner Funktion nach den kleinen, der Bilderschrift beigefügten Indizies entsprechen. Zahlreiche, genau geprüfte Beobachtungen der Kindersprache würden uns, wie ich glaube, überhaupt wertvolles Material zur Erforschung des Seelenlebens der Neurotiker, der primitiven Völker und der Antike liefern [1].

Th. Reik.

[1] Ich verweise z. B. auf die kindliche Bezeichnung »Papapa« oder »Mamama«, die, ursprünglicher und gegenständlicher als Großpapa, Großmama, wohl geeignet ist, einen Beitrag zum Verständnis der seelischen Beziehungen zwischen Enkel und Großvater, wie sie durch Abraham und Jones dargestellt wurden, zu liefern. Auch hier gibt es Übereinstimmungen mit allen Sprachen.

Druckfehlerberichtigungen.

Seite 279, Zeile 28 soll es statt geistlich geistig heißen.
Seite 283, Zeile 25 soll es statt 1880—1890 1890—1900 heißen.
Zeile 33 kommt »Frühlingserwachen« unter Anführungszeichen.
Zeile 36 kommt nach dem Worte ausgesprochen :
Seite 284, Zeile 16 soll es statt von vor heißen.
Zeile 37 soll es statt verwirrend beängstigend heißen.
Anmerkung. 1. Zeile statt Barbison Barbizon.
Seite 285, Zeile 2 nach vorübergehend kommt ,
Zeile 3 soll es statt erzeugen erzeugend heißen.
Zeile 5 soll es statt ist war heißen.
Zeile 17 soll es statt bekämft bekämpft heißen
Zeile 18 fehlt nach dieser das Wort Bund.
Zeile 32 nach dem Worte öfter kommt ,
Zeile 36 soll es statt Jugendwandervogel Jungwandervogel heißen.
Seite 286, Zeile 1 nach Analyse kommt :
Anmerkung. Zeile 1 statt 1915 1913.
Im Inhaltsverzeichnis ist am Ende »Vom wahren Wesen der Kinderseele« hinzuzufügen.

□ □ □ □

Buchdruckerei Carl Fromme, Ges. m. b. H., Wien V.

INTERNATIONALER PSYCHOANALYTISCHER VERLAG
GES. M. B. H., LEIPZIG UND WIEN I., GRÜNANGERGASSE 3–5.

In Vorbereitung befinden sich:

DR. OTTO RANK

PSYCHOANALYTISCHE BEITRÄGE ZUR MYTHENFORSCHUNG

Gesammelte Studien aus den Jahren 1912–1914

INHALT: I. Mythologie und Psychoanalyse. II. Die Symbolik. III. Der Sinn der Griseldafabel. IV. »Die Matrone von Ephesus.« V. Das Schauspiel in »Hamlet«. VI. Völkerpsychologische Parallelen zu den infantilen Sexualtheorien. VII. Die Symbolschichtung im mythischen Denken. VIII. »Um Städte werben.« IX. »Nachträglicher Gehorsam« als Sagenmotiv. X. Die Nacktheit in Sage und Dichtung. XI. Der Doppelgänger. XII. Das Brüdermärchen. XIII. Mythus und Märchen

DR. THEODOR REIK

PROBLEME DER RELIGIONSPSYCHOLOGIE

I. Teil: Das Ritual

1. Einleitung. – 2. Die Couvade. – 3. Die Pubertätsriten der Wilden. – 4. Stimme des Gelübdes. – 5. Das Widderhorn.

DR. GÉZA RÓHEIM

SPIEGELZAUBER

BUCHDRUCKEREI CARL FROMME, GES. M. B. H., WIEN V.